参考資料117号

# 中国近现代音乐史纲要

（1840～1959）

## 第二编 未定稿





中国音乐家协会
中国音乐研究所 音乐史編輯組編寫

1959.10.10







# 目　錄

第二編　五四运动和中國音乐文化的新发展（1919—1927）……………………1

第一章　概况……………………………………………1

第二章　在五四运动影响下音乐文化的新面貌……8

第一節　新式音乐社团的成立和音乐杂誌的刊行……………………………………8

第二節　專业音乐教育的創始和中小学音乐教育的发展………………………………15

第三章　文化革命中的音乐新思潮……………………24

第四章　五四時期的音乐家、專业創作的出現……37

第一節　中國早期專业音乐創作的概况及其特徵……………………………………37

第二節　音乐教育家、作曲家肖友梅…………………43

第三節　黎錦暉的兒童歌舞劇……………………61

第四節　优秀的民族音乐家劉天华……………………72

第五節　音乐理論家王光祈……………………………93

第五章　國乐的蒐集、整理和研究……………………102

第六章　戏曲和說唱音乐……………………………113

第一節　京劇的革新和地方戏曲的发展……………113

第二節 第一次国内革命战争对説唱音乐和戏曲的影响……119
第七章 工农革命音乐的萌芽……123



# 第二編

## 第一章　概况

（一九一四到一九一八年）第一次世界大戰期间（1914—1918）中国民族工業進一步的發展，提高了中國的民族自覺性，要求打破中國半殖民地半封建的生產関係。隨着民族工業的發展，中國無產階級更加壯大起来。同时，由於新經濟的發展，中國民族資產階級、小資產階級的力量也擴大了。这样，便形成了五四运动的社會經濟基礎和階級基礎。

一九一七年俄國偉大的十月社會主義革命對中國革命發生了巨大的影响。它鼓舞了中國人民解放斗争的信心；給中國人民送来了馬克思列寧主義，使中國人民找到了解放自己的真理。在十月社會主義革命的影响下，在中國新的經濟條件和階級基礎上爆發了偉大的五四運動。

在五四運動中首先参加斗争的是青年學生。"六三"以后便轉变為有各階層参加的革命運動。在六三運動中工人階級投入了斗争，是運動中最有威力的一支力量。

五四運動揭開了中國新民主主義革命史的第一頁。"五四運動的杰出的历史意義，在于它带着為辛亥革命還不曾有的姿態，这就是澈底的不妥協地反帝國主義和澈底的不妥協地反封建主義"。（新民主主義革命論）

第一次世界大戰后，帝國主義重新加紧了對中國的經濟侵畧，使中國民族工業出現了新危機。在帝國主義扶植下的軍閥仍進行頻繁的内戰。在这樣的局势下，中國工人階級的先鋒隊——中國共產党誕生了。從此，中國人民在党領導下把反帝反封建的革命鬥争推向了一個新的歷史階段。在党的領導下出現了工人運動的高潮和國共两党的合作，这就奠定了一九二六年

北伐戰爭——第一次國内革命戰爭勝力的基礎。

一九二七年，中國大資產階級背叛了革命；中國革命轉入了一個更艰苦的階段。

"五四"到第一次國内革命戰爭时期，中國思想界發生了一系列重大的变化，遠在一九一五年，中國小資產階級急進民主主義者和資產階級知識份子就以"新青年"雜誌為中心展開了新文化运动，提倡民主，反对封建政治和封建舊禮教、舊道德，反对為封建制度服務的孔子学説；提倡科学，反对独断的封建哲学、宗教、迷信、盲从；提倡新文学、白話文，反对封建文学、文言文以及所謂"國粹"，也就是"文学革命"和白話文运动。这时，出現了中國最早的白話詩和話劇，稍晚，中國近代最早的短篇小説魯迅的"狂人日記"也出現了。

在馬克思主義傳入中國以前的新文化运动，虽然没有脫出舊的資產階級文化革命的范疇，但是它富有革命精神和戰鬥勇气，沉重地打击了封建思想，起了傳播新思想的作用。

十月革命后，中國一部分急進民主主義者開始初步地接受了馬克思列寧主义，开始看到中国工人阶级的力量。在一九一八年十一月出版的"新青年"上李大釗发表了"庶民的胜利"和"布尔什維克主义的胜利"。这是中国最早的具有馬克思主义观点的論文，它們在当时中国青年知識份子中发生了很大的影响。

十月革命后，俄罗斯无產階级文学的奠基者高尔基的作品的中譯本一天天地多起來。其作品对於黑暗的反抗、对光明的热愛深深地教育了中國的讀者，深刻地影响了中國的新文学运动。

五四运动爆发以后，新文化运动獲得了進一步发展。宣傳新文化的报刊像雨后春筍一样地出版。它們以研究、介紹馬克思列寧主義為最主要内容，新文化运动一时成为以宣傳馬克思

列寧主义為主流的运动了。毛澤东写道："在'五四'以前，中國的新文化，是舊民主主义的文化，屬於世界資產阶級的資本主义的文化革命的一部份。在'五四'以后，中國的新文化，却是新民主主义的文化，屬於世界无產階級的社会主义的文化革命的一部份"。（新民主主义論）

五四新文化运动在開始是共產主义知識份子，革命的小資產階級知識份子、資產階級知識份子三部份人的統一战綫。但是，当工人阶級登上政治舞台，馬克思主义得到日益廣泛的傳播，中國社会的階級关係和階級斗争日益複雜和尖銳起来的时候，統一战綫便开始了分化。

"五四"时期具有共產主义文化思想的革命知識份子，这时多已成為了实际革命运动的領导者。

右翼資產階級知識份子則大部份与敌人妥協，作了帝國主义和封建軍閥的可耻的辯護者。

革命的小資產階級知識份子还堅持着新的文学艺术活动，在社会主义思想傳播和社会主义現实主义創作方法的提倡方面有不小的貢献。

中國共產党成立后不久，就开始注意文化艺术事业，所以这一时期的文化运动不仅受到馬克思列寧主义文化思想的影响，而更獲得党的領导和关懷。瞿秋白等党的負責同志发表过許多文学艺术事业極其重要的意見和号名，对进步的文化事业起着主导作用。

这一时期，文化战綫上的斗争更加廣泛更加深入了。由於封建復古主义者还没有最后放下武器，所以和他們的斗争仍在継續进行着。此外，与洋奴買办文化思想作斗争則是斗争的另一个重要方面，魯迅与"現代評論派"的斗争就屬於这种性質。

在小資產階級作家和团体中也有剧烈的爭論，主要是"為

人生而艺术”和“為艺术而艺术”两种文艺思想之间的争論。这反映了小資產阶级知識份子对时代的不同感受和对艺术的不同理解。

在这剧烈的革命斗争的年代中，在文学領域中出現了魯迅最犀利的战斗武器——雜文、散文。这一时期还出現了直接描写革命工农的小說、詩歌、剧本，反映了偉大的革命时代。

五四到第一次國內革命战争时期的思潮，在音乐文化中也得到了鮮明的反映，一九一九年北大音乐研究会成立，其所屬刊物“音乐雜誌”也於一九二〇年創办。此后，各地相继成立了許多音乐社团，創办了一些音乐刊物，出現了音乐的繁荣。音乐界紛々发表关於中国音乐发展前途的見解。向西洋学习，借助西洋音乐发展中國音乐是当時最普遍的一种新意見。因此，在实践中，介紹西洋音乐文化並在中國音乐中以不同运用就成了最突出的現象。在西洋音乐的影响下，首先出現了中國近代最早的專业音乐教育，这就是肖友梅等人在一九二二年創办的北大音乐傳习所等大学内附設的音乐系科。在这一时期还出現了近代最早的專业音乐創作，这就是肖友梅等人的歌曲，黎錦暉的兒童歌舞剧。許多作品在不同程度上表現了反帝反封建的內容，而在形式上則与借鑑西洋音乐有关，並且在一些作品中又或多或少地解决着民族風格问題。民族風格问題是中国近代甚至現代音乐史上最重要的问題之一，在五四时期——中国近代專业音乐創作的初期就引起了許多作曲家的注意，这是非常可贵的。在西洋音乐较多地傳入中国以后，在整理研究国乐方面也步入了一个新阶段。許多音乐家都运用西洋音理論从事国乐的研究，其中最有代表性的音乐家是刘天华和王光祈。王光祈的理論著作有十餘种之多，大部份是介紹西洋音乐，但其中更重要的一部份是研究國乐的著作，后者的重要的学术价值在

於把國乐和西乐加以多方面的比較、以西洋近代音乐理論的科学成就研究國乐中的複杂问题。刘天华不仅在理論上对於國乐的研究与整理有所貢献，並在其民族器乐特别是二胡的創作、演奏实践中吸收了西洋音乐技巧，发揚了民族音乐中丰富的艺术表现力。

所以这些成就，对於中國音乐文化的継续发展都具有極其重要意义。它打破了中國音乐遅々不前的保守状态，擴大了中國人的音乐視野，用更多的可能性去发掘中國古老音乐文化的丰富宝藏，使中國音乐文化沿着更廣濶的道路发展。

在这一时期，在西洋音乐的介紹傳播中表现了某种程度的"全盘西化"的傾向，例如專业音乐教育中以西洋音乐為压倒的教課內容，某些音乐会上完全演奏外國節目，有的杂誌甚至声言要"以西乐為起点"，否定民族音乐遺產等々。在同时期，还有些保守復古的音乐家在关门研究古乐，而不问它们的实践意义，也不看音乐发展的现实。

两种傾向在当时產生了一定的不良影响，特别是"全盘西化"的傾向，在一九二七年后的較长时期中又有所发展，在一定程度上阻碍了民族音乐文化的正常发展。但在当时来説，这两种傾向在整个音乐思潮中並不佔主導的地位。

这一时期，应当引起人们最大注意的是出现了工农革命音乐的萌芽。自从一九二三年瞿秋白翻譯了"國际歌"之后，在工人运动中，在农民运动中，在第一次國內革命战争中以及在工农的日常生活中出现了許多具有革命內容的歌曲。由於还没有專业的工人阶級音乐家，所以这些歌曲主要是一些填詞歌曲、革命民歌和外國革命歌曲。另外，还出现了一些具有革命內容的説唱和受革命影响的戏曲活动。这些通俗的音乐，特别是革命歌曲，鼓舞了革命工农群众的斗争热情，丰富了他们的文化

生活，对於后来无產阶级專业音乐文化的產生和发展也具有重要的历史意义。

这一时期，在戏曲中，特别是某些大剧种受到了資本主义商业化的影响，航演連台本戏。但是，这一时期的戏曲在艺术上还是有一定的革新，並出現了一些鮮明的反封建的内容，因此，还是标誌了戏曲的向前发展。

总的說，"五四"到一次國内革命战争时期是中國近代音乐史上的一个重时期，和中國的社会历史一样，它标誌了从旧民主主义阶段的音乐文化到新民主主义階段的音乐文化的重大轉折。



# 第二編第一章參考書目

1、新民主主义的文化（毛澤东）

“毛澤东論文艺” 人民文学出版社1958、12、

2、五四运动（毛澤東）

“毛澤東論文艺” 人民文学出版社1958、12、

3、中國近代史講座（范文澜等）

中國文联学习处編印 1955、6、

4、五四运动（黎澍）

“近代史論叢” 学习杂誌社 1956、8、

5、中國現代革命史講义（何幹之主編）

高等教育出版社 1956、2、

6、中國現代文学史畧（丁易）

作家出版社 1955、7、

7、中國新文学史初稿（刘綬松）

作家出版社 1956、

［註］关於音乐文化的參考書目見本編其它各章的參考書目，这里就不重列。

# 第二章　在五四运动影响下音乐文化的新面貌

## 第一节　新式音乐社团的成立和音乐杂誌的刊行

我国历来有組织音乐社团的傳統，如文人和民间的戏曲器乐社团等；但是，新式社团的兴起则是从五四时期開始的。

音乐文化的发展，到了五四时期，提出了新的问题：清末以来的乐歌如何进一步发展；歐洲民主主义音乐文化傳入日益增多，它和民族音乐的关係应該如何；在新文化运动的推动下，特别是在"平民文学"思潮的影响下，民间音乐逐渐受到音乐界更多的注意，而它和古典音乐的关係应該如何——总之，客观形势提出了如何建立我国新音乐文化以适应文化革命总要求的问题。為了回答这些问题，于是出现了新式音乐社团。音乐实践本身的发展，是新式音乐社团产生的直接原因、主要原因；而五四时期各种社团的活跃，特别是文学社团的活跃，也对新式音乐社团的产生起了推动作用。

重要的新式音乐社团出现的客观意义，大多超过了它们在主观上設想的建社宗旨，而在它们主办的刊物上表现得较為明確。这一时期，在音乐刊物上围繞着建立新音乐文化提出的重大问题有两个：其一是我国"国乐"和西洋音乐的关係问题；其二是所謂"雅乐"和"俗乐"的关係问题——即"中西关係"和所謂"雅俗关係"两个问题。

这一时期的新式音乐社团很多，大多以城市知識界的成員為主，另外也有职工等組織的。这些社团中，办有刊物、針对上述问题进行了探討、具有代表性，影响比較深远的有：北京大学音乐研究会，中华美育会，中华音乐会，《音乐界》社，国乐改进社，爱美乐社。此外，大同（演？）乐会的活动也值得注意。

北大音乐研究会，是我国第一个大型新式音乐社团，成立

于1919年1月，該校校長蔡元培很予以支持並親任会长；它的前身"北京大学音乐团"是1916年秋成立的，組织比较松散簡单，以"陶淑性情，活潑天机"、活跃課余生活為宗旨，名称几经变更，曾分設国乐、西乐二部，参加过社会演出活动。①

建会后，宗旨仍是"研究音乐、陶养性情，但是：組织扩充了，設了鋼琴、提琴、古琴、琵琶、崑曲五組；由于蔡元培"苞求育年"的結果，建立了导师制度，力量顕然是比较雄厚了；成員达三十余人，並訂立了吸收校外成員和特别鼓励女子入会的办法；另外，訂立了较严密的組织制度、集議制度和演出制度。②

1920年，增設了絲竹組（併琵琶組在内）、中乐唱歌班和為外省培养师資的特别班，其中絲竹組並附設了絲竹改进会，提出了"制譜、改譜、改良乐器"的问题。③ 1921年，又增設了（西洋管絃）乐隊組和通过了設置皮黄組的議案。④ 这样，会務日渐发展，根据1920年9月的統計，导师人数有9，中乐西乐双方（包括外籍）約各佔一半；会員人数达236（跨組分别計标），其中絲竹組及絲竹改进会約佔五成，崑曲古琴合佔約二成，西乐合佔約三成。⑤ 研究会成立后，演出相当頻繁，

---

① 见北大《音乐杂誌》1卷2号（1920年4月）"北京大学音乐研究会沿革略"。

② 同上1卷1号（1920年3月）"北京大学音乐研究会之经过"及附錄的簡章。

③ 同上1卷3号（1920年5月）本会消息栏，1卷7号（1920年9月）本会消息栏。

④ 见北大《音乐杂誌》2卷9、10号（1921年12月）本会会務紀略栏。

⑤ 同上1卷7号（1920年9月）本会消息栏。

大大超过原訂計划，最盛时甚至每月有四五次之多。①由于主观力量雄厚，社会又有开展新的音乐活动的需要，遂促成1920年会内提出全国（甚至全球）旅行演奏計划（未实行 ），指出"为音乐前途計、为文化前途計，为社会前途計"，"音乐有提高普及的必要"。②

看来，研究会活动的实际意义已超出了"陶养性情"的范围，起着开創风气、推动社会音乐教育的作用。值得注意的是这一点在修改后的宗旨上有所反映。1920年10月，章程经过修改，宗旨已由"研究音乐、陶养性情"改变为"研究音乐、发展美育"。③这顯然是在蔡元培的思想指导下，根据实践所作的重要变更。

1920年研究会出版的《音乐杂誌》是我国第一个正式的新型音乐期刊（基本上为月刊）。蔡元培在"发刊詞"中叙述研究会及杂誌的緣起时，强調了以科学的态度和方法研究音乐理論的必要，强調了向欧洲音乐学习的必要。在中西关係方面，他主張"一方面輸入西方之乐器、曲譜，以与吾国固有之音乐相比較，一方面參攷西人关于音乐之理論，以印証于吾国之音乐，而考其适合。"他认为"循此以往，不特可以促吾国音乐之改进，抑亦将有新发現之材料与理致，以供世界音乐之採取"。④字里行间，流露了为我国音乐文化謀求新道路的远見和勇气。

① 同上1卷8号（1920年10月）会务紀略栏，2卷7号（1921年9月）"音乐研究会一年之經过"。

② 同上1卷9、10号（1920年12月）"音乐研究会組織暑假旅行团之芻議"。

③ 同上1卷8号（1920年10月）会务紀略栏 。

④ 見北大《音乐杂誌》1卷1号（1920年3月）。

关於《杂誌》的編輯方針，在一篇編者按語中表現得最明顯。它說：言論不能專主一家一派；歌曲不能專採古譜中声。-----故所登載者，古今中西雅俗深淺各行罗致，意見其不合者亦並蓄兼收。-----蓋認為互肆論辯而真理自明，所陳繁杂而是非自見。”① 这里显然是体现了蔡元培的观点。实际上，杂誌虽然发表了不少維護封建音乐文化观点的文章，但整个看来，毕竟是“今、西、俗、浅”重于“古、中、雅、深”，其比重且略有逐渐增长的趋势。

《杂誌》在介紹音乐理論知識（特别是西洋音乐理論知識）鼓吹專业音乐教育、推动音乐活动方面，起了相当重要的先作用。《杂誌》的发行份数最高时曾达一千，在1921年底停刊。②

中华美育会，由吴夢非、丰子愷等人发起，1919年在上海成立；它的宗旨是提倡美育，显然是受了蔡元培的思想影响；它的成員大多是各地艺术师資，每年暑假通过講习会的形式集会一次。

該会的会刊《美育》，从1919年到1922年共刊行了七期，它表現了比較激进的反对封建文化的态度：反对貴族艺术、主張艺术家个性解放、感情自由，主張艺术民主化。但是显然的他們誤認为艺术是超然独立的事物，並且誇大了美育的社会作用，1922年4月以后，《美育》停刊，中华美育会也就无形中解体。（中华美育会和《美育》无資料，据上海稿写。）

中华音乐会，1919年5月創办于上海，原是全国工界協进会的附属团体，名工界音乐部。它的发起人为馮伯康等，負責

---

① 見北大《音乐杂誌》2卷9、10号（1921年12月）“音乐杂誌是什么”的按語。

② 同上2卷7号（1921年9月）“音乐研究会一年之經过。”

人似多为工商界巨子，财力雄厚。①

根据1923年7月該会的修正章程，它的宗旨是"研究音乐、陶养性灵、提倡美感教育、养成高尚人格。"当时分有京乐、沪乐、粤乐、西洋銅乐、西洋絃乐五組。②从活动上看，最主要的方面是粤剧、粤曲，附設的新剧团也很重要（粤語話剧为主），而西乐似不佔什么地位。从总的傾向上看，該会的活动似概有較浓的同人联誼性質。从該会負責人的言论上看，复古保守的傾向甚为显著，这在該会主办的《音乐季刊》上表現得很鮮明。

《音乐季刊》从1923年8月創刊到1925年4月共出了五期。它的"发刊詞"表示了对于"漂摇风雨"中的国家的憂慮，期待中国能有"瑪志尼其人者，出而收复破碎的河山"；它認为"音乐仅为陶情之用"的見解是皮相淺見，强調了振兴国乐（包括雅頌、乐府直至野老謳吟）对于复兴国家民族的重要。③該会的会長梁樹棠（即中华聖教总会会长）明确提出，中华音乐会应以复兴孔子的乐教为职責，認为这是"有功于聖道、有功于中华民国"的偉大事业。④这种复古保守傾向，自然影响了編輯方針，特别是在前三期中表現得更为严重。

《音乐界》半月刊是1923年5月在上海創刊的，它没有一个明确的主办社团；編輯主任为黄詠台、仲子通、殷孟薇、傅彦長四人，实际負責人是傅彦長。这个刊物在同年底即停刊，共出版了十二期。

傅彦長在第一期上发表了一篇"Preludio"作为"宣言"，

---

①見《音乐季刊》第一期（1923年8月）第二期（1923年11月）的会务栏。

②同上第一期会务栏。

③見《音乐季刊》第1期（1923年8月）"发刊詞"

④同上第三期（1923年11月）会务栏。

内称《音乐界》的任务是：宣傳国乐、介紹欧美音乐常識，希望促成国民乐派，报告国内外的乐况，鼓吹国人对于音乐的兴趣等。从杂誌的实践上看，宣傳国乐的含义是和鼓吹国民乐派的主張联系在一起的，与当时一般的含义並不相同；而杂誌大部分的篇幅是介紹西洋音乐知識。仲子通認為"欧洲乐派的势力渐々扩充到中国来"，是"吾国艺术教育开闢的动机，也是文化史上一点曙光"；①这个意見可以說是反映了編輯工作的指导思想。

1927年，国乐改进社（办有《音乐杂誌》）和爱美乐社（办有《新乐潮》）成立了；他们的活动属下一阶段，不在本编范围之内。

大同乐会，是鄭覲文发起，于1921年（？）在上海成立的，自称宗旨是"研究中西音乐、筹备演作大同音乐、促进世界文化运动"，②实际上是个封建复古色彩浓厚的社团。它的活动也包括戏曲、丝竹等，而以所謂"复兴古乐"方面最为突出。它自成立时起，和財阀、政客、"名流"的关係就很密切；在1926年，就曾应孫传芳的邀請，作过"古乐投壶"的丑剧。③大同乐会没有出版过音乐杂誌，活动时期相当長。

总的看起来，五四时期維護封建文化和反对封建文化的两种对立傾向，也反映在音乐社团的分野中。大同乐会的傾向属于前者。新式音乐社团和杂誌对于鼓吹音乐艺术教育、介紹音乐理論知識、搜集整理乐譜、推动創作和評論、活跃音乐会生

---

① 見《音乐界》第三期（1923年6月）"欧洲音乐家小傳。
② 見北大《音乐杂誌》2卷9、10号（1921年12月）大同演乐会簡章。
③ 見《艺术三家言》（1927年11月初版，上海良友）張若谷文"中国民众音乐"和魯迅的上海通信（华盖集續編）趋时和复古（花边文学）。

活、提出改革国乐问题等方面，在不同程度上进行了有益活动，有的並且和群众、讀者建立了某些联系。各个社团在对待"中西、雅俗"问题上，又有不同的偏向；总的看起来，蔡元培的美学思想和"兼容并包"的主張影响是比较大的。

北京和上海是当时音乐社团的集中地；以北大音乐研究会影响最大，其次是中华美育会。

五四时期以来，由于思想界的活跃，以知識界为主的市民阶层对新式文艺生活的要求很迫切；在当时重要音乐社团、杂誌的带动、鼓吹之下，大城市里中等以上学校組織音乐社团的风气甚盛，甚至一个貧民学校也成立了"音乐会"。① 这类社团在活跃新型的城市音乐生活方面起了一定作用。另外，和大同乐会类似的社团也有一些，但影响不大。关于傳統旧型的社团如琴会、崑曲社、京剧票房、絲竹社、吹歌会以及教会附設的音乐社团等，在这一时期也仍继續发展，为数也不少；有的由于受到新潮流的影响，在組織方法、活动方式甚至活动内容上，也很难和新式社团划清界綫。再有就是外籍人在我国的音乐組織，如上海工部局管絃乐隊等，它们对于城市音乐生活、音乐教育也有一定影响。——所有上述各类社团，或由于資料散失，或由于超出本节范围，均不贅述。

参考資料：

1、蔡元培： 发刊詞 載北大《音乐杂誌》1卷1号(1920.3)

2、李吴禎： 北京大学音乐研究会之经过(並附錄之簡章) 載北大《音乐杂誌》1卷1号(1920.3)。

---

① 見北大《音乐杂誌》2卷7号(1921年9月)"音乐研究会一年之経过"。

3.廖書倉：北京大学音乐研究会沿革略 載北大《音乐杂誌》1卷2号（1920、4.）。

4.北京大学音乐研究会章程（中华民国9年10月19日议决）載北大《音乐杂誌》1卷8号（1920、10）。

5.章鉄民：音乐研究会組织暑假旅行团蒭议 載北大《音乐杂誌》1卷9、10号（1920、12.）。

6.楊昭恕：音乐研究会一年之経过（附将来的希望和整顿之我見） 載北大《音乐杂誌》2卷7号（1921、9.）。

7.李荣寿：音乐杂誌是什么？（附按語） 載北大《音乐杂誌》2卷9、10号（1921、12.）。

8.傅彦長： Preludio 載《音乐界》第1期（1932、5.）。

9.仲子通：欧洲音乐家小傳 載《音乐界》第3期（1923、6.）。

10.罗伯夔：发刊詞 載《音乐季刊》第1期（1923、8.）

11.本会創办人之表揚 載《音乐季刊》第2期（1923、11.）。

12.吴凤展：河南第一师範学校音乐研究会年来的経过与将来进行的方針 載北大《音乐杂誌》2卷9、10号（1921、12.）。

## 第二節 專业音乐教育的創始和中小学音乐教育的发展

五四时期，我國新式的專业音乐教育以效法欧洲体制、反对封建乐教、反对國粹的姿态出現了。

一方面，在新文化运动中，艺术教育虽不是反对封建文化的主要陣地，却也佔有相当重要的地位，建立新的专业音乐教育体制成为日益迫切的社会要求。另一方面，专业音乐人才（主要是归国留学生及其学生们）也积聚了比较雄厚的力量。由于这两方面条件的成熟，专业音乐教育得以創始。其中提倡最

力、貢献最多者為蔡元培、肖友梅、吳夢非等人。

蔡元培从民国以後就曾不断地提倡美育，五四时期，又以最高学府校長身份进行組織工作並親自在北大講授美学課程，影响很大。他在“对于教育方針之意見”（1912年4月）、“以美育代宗教說”（1917年8月）、“文化运动不要忘了美育”（1919年12月）等論文中，阐述了他提倡美育的主張，特别是前两篇尤其重要。他認为美育可以“陶养感情”、使之“高尚纯洁”，可以消沮“人我之見”，是由“現象世界”达于“实体世界”（或謂之“道”“太极”“神”“最高观念”等）的“津梁”；他認为美是“超絶实际”的。① 显然，他的美育主張的思想基础是属于唯心主义范畴的，但是这种主張对于破除封建教育思想影响，开展艺术教育方面，在全国范围内起了有益影响。

專业音乐系科学校和新式音乐社团、杂誌差不多是同时产生的。几乎每一个重要的音乐社团、每一种音乐刊物都以普及音乐教育、推动專业音乐教育为己任。不少人对于封建礼教抑制个性自由、防碍艺术教育发展的反动阻力表示愤慨，而这种愤慨最后則集中在执政当局身上。北大《音乐杂誌》从一卷三号（1920年5月）就开始出现了会内负责人士呼吁在大学設立乐学科目的文章，认为输入西乐为“急务”；同期还登载了肖友梅留德归国后的第一篇文章，其中他分析中国音乐教育不发达的最主要原因是“我国的假性理家”在“极力排斥音乐”，而“政府和国民都容易信他們的話”。② 在二卷九号（1921年9月）

---

① 見《蔡元培选集》（1959年，中华）“对于教育方針之意見”“以美育代宗教說”。

② 見楊昭恕文“哲学系設立乐學講座之必要”，肖友梅文“什么是音乐、外国的音乐教育机関、什么是乐学、中国音乐教育不发达的原因”。

里又出现了呼吁成立音乐图书馆、奖励著作、成立音乐系科或学校的文章。①

由于蔡元培、肖友梅、吴梦非等人的努力，專业音乐系科学校创始了。这一时期重要的系科学校有北京女子高等师範学校音乐科、上海专科师範学校、北京大学附設音乐傳习所。

北京女子高师在1920年9月創設了音乐体育专修科，学制仿日本旧制；1921年初聘肖友梅任科主任，同年拟定学生分組办法，学制課程才得较为完善。这是我国第一个较为正規的高等专业音乐系科，学制三年，以音乐为主科的学生尚须以体育为副科。②

上海专科师范学校是由中华美育会的負责人吴梦非、丰子愷等主办的私立学校，吴梦非任校长，丰子愷任教务主任，1920年成立，学制初仿日本，后仿德国，分高等师范科和普通师范科，均两年毕业，它的培养目标是中学和小学的艺术师資；1922年为名符其实，改称上海艺术师范学校。它和東方艺术学校曾共同編辑过民国日报副刊"艺术評论"，1927年两校合併为上海艺术大学；前此一年，艺术师范学校曾改为上海艺术师范大学，設艺术教育、音乐、西洋画、中国画四系。

1922年12月，北京大学附設音乐傳习所在音乐研究会的基础上成立了，分本科、师范科、选科，負责人也为肖友梅。③

当时以上三校在学制、課程、教学内容、教学方法各方面，都是效法欧洲（特别是德国）的专业音乐教育的，——除声乐

---

① 見杨昭恕文"音乐与图书"、"音乐研究会一年之經过"。

② 見北大《音乐杂誌》二卷5、6号（1921年6月）。

③ 見《音乐季刊》第五期（1925年4月）"北京乐闻"。

里国人創作部份不計外，北京女子高师最初是没有民族音乐課程的，后来才添設民族器乐；上海专科师范和北大音乐傳习所設立的民族器乐課也不佔重要地位。

北京女子高师音乐科和北大音乐傳习所是当时国内最高音乐学府，它们的毕业生不多，有时一处一年只有十数人甚至一二人，散佈全国各地，供不应求。①上海艺术师範的毕业生較多，七八年间約有一千多人（包括小学师資），几遍全国各省。当时艺术师資非常缺乏，不設課、設課而无教师、虽有教师而不称职、由日本教习任教等情况比比皆是；这些学校培养出的人才在开拓艺术教育园地工作中起了不小作用。

这一时期的音乐系科学校还有一些。《音乐界》負責人办的上海音乐学校大約和《音乐界》同时筹办，傅彦長任校長，沖少逋、段孟薇分别負責校务、教务，分本科（四年）、普通科（二年）、选科（不定期），至少办了七年；②其培养人才的方針和《音乐界》的方向是一致的。国立艺术专门学校（前身为北京美术［专门］学校）在1926年2月增設了音乐、戏剧两系，聘肖友梅为音乐系主任。③1919年張季直筹办、欧陽予倩負責的南通伶工学社，很重視新式教育，設有音乐、戏剧两班。④其他高等学校附設的音乐系科或設有选課的还有一些；中等师范在培养艺术师資方面的力量也逐渐增强；各种短期学校、私

---

① 見国乐改进社《音乐杂誌》1卷2号（1928年2月）楊仲子文"質疑"、1936年5月30日世界日报（北平）第9版特刊。

② 見《音乐界》第1期（1923年5月）简章、第4期（1923年7月）廣告，《中国现代艺术史》（1936年，上海良友）李树化文（約1930）23頁

③ 見《中国现代艺术史》（1936年，上海良友）梁得所文31頁。

④ 見《蔡元培选集》（1959年，中华）"三十五年来中国之新文化"28頁。

入授课和音乐社团也是一批力量。

总之，本时期末较本时期初，音乐教育的面目已大为改观了。专业音乐教育的先行者们在创业之始，由于社会保守力量和反动当局之种种压力和阻挠，是经历了不少艰辛困苦的。①

中小学音乐教育在这一时期也有所发展和提高，主要表现在：音乐课较前普遍；教学大纲、教学方法等得到进一步探讨；唱歌教材中，国人的創作增多；改进乐歌和乐理问题得到更多重视；課外音乐活动如歌詠团、歌舞剧、丝竹乐等有所加强；等等。

上海专科师范教师刘质平论中小学音乐教育的文章是比较有份量的。他批評了"書局任意出版（教科書）"和"教育部的糊塗審定"等现象，呼吁重视音乐教育；同时他又能根据实际教学經验，比较冷静地认识到"中小学音乐科課程的标準，宜淺不宜深，宜簡不宜詳"，因为"淺則可以平均发展，簡則有活动的余地"。他主張廢除"乐歌科"名称，中小学一律称"音乐科"，因为"乐歌的范围小，音乐的范围大"。他也注意到：中小学課程应循序渐进、应衔接；小学里应該教育重于技能，中学則教育技能並重；組織課外音乐活動以担負提高任务；等等。②

---

① 1928年初（?），北京政府无故撤消北大音乐傳习所和艺专；国民党軍佔領北方后，8月，北京国立九校合併为北平大学，設艺术学院，艺专和传习所（?）属之。見国乐改进社《音乐杂誌》1卷2号（1928年2月）刘天华关于音乐学校文、楊仲子文"質疑"，1卷4号（1928年10月）楊仲子文"北平音乐运动"。

② 見《音乐界》第1期（1923年5月）。

这一时期的杂誌和出版物中，西洋音乐技术理论知識、作曲家和作品、教学方法的介紹比以前多了，而且較为系統。西洋歌曲填詞的作品也比以前广泛。旧調填詞、特别是外国歌曲填詞问题很受重視，关于精选歌詞、詞曲情趣相合並句逗相合、汉語声韵和曲調的关係、記譜譯譜的準確性、甚至伴奏方法等问题，都得到进一步探討。改进填詞方法以外，要求国人自創歌曲是更积极的主張。

这一时期，除了五四以前的优秀歌曲依旧流行外，教材中採用新創作的歌曲較前多了，如肖友梅、趙元任、黎錦暉的创作。在他们优秀的作品中，反映出当时反帝反封建的爱国主义情緒。不仅是主題思想方面較前进步，乐曲体裁和白話歌詞也增多了；特别是抒情歌曲和兒童歌舞剧，在内容上和形式上都有重要意义。此外，古曲清平調、陽关三叠、木兰辞等也相当流行。学校中也有人考慮到改良戏曲（如京剧）以作为社会音乐教育的工具，但呼声微弱，而且得不到支持。①

国歌问题很受注意。很多人基于爱国情緒，对于缺乏适当的国歌表示不满。1915年袁記政府的国歌充满帝制臭味，早为群众所不齿；1921年北京政府通令採用的卿云歌，因詞章古奥、缺乏平民精神和曲調缺乏民族特点，遭到普遍不满，②甚至作曲者肖友梅本人也预言其"必不能久用"，③同年发表的徐謙作詞刘斐烈作曲的南方政府国歌（？）也没有什么实际影响。④不

① 見《音乐季刊》第3期（1924年4月）国内音乐界消息栏内李荣寿在中华教育改进社第二次年会上的提议。

② 見《艺术三家言》（1927年，上海良友）張若谷文"中国国歌沿革考"。

③ 見北大《音乐杂誌》1卷3号（1920年5月）肖友梅文"对于国歌用卿云歌詞的意見"。

④ 同上2卷7号（1921年9月）和9、10号（1921年12月）的歌譜。

少人希望中国能有类似马赛曲一样的国歌，它在詞意和曲調方面都能表現出时代精神和民族性；这一願望反映出这一時期的民主要求。

以学校为中心的音乐会、游艺会、恳亲会等，在这一时期相当活跃，並且带来新的民主空气。例如，河南中西音乐助賑会就以"平民的""无階级的"相号召；河南的剧场第一次出現池座不分男女，就是在他们主办的助賑会上实行的。① 義演在这一时期是较常見的，如賑災義演等。节目范围：通常情况，声乐以一般乐歌和抒情歌曲较多，外国歌曲較少，也有杂以崑曲等古典戏曲清唱的；器乐以西洋乐器为主，絲竹乐也甚受欢迎，二胡逐渐在节目中佔重要地位；兒童歌舞剧在小学游艺会中佔重要地位。上述种々类型演出在推动创作上有一定作用，如陳嘯空根据郭沫若詩作写的"湘累"就是在学校游艺会活动中产生的。这一时期末的1927年，北京曾有艺术大会的活动，規模較大，其中包括了音乐演出。②

这一时期学校演出欧洲音乐节目，范围较小，程度也较低（1923年音乐传习所演出貝多芬的田园交响乐时，乐队只有十六人③），但有逐渐扩大、由低到高的趋势。

上海工部局外籍人的管絃乐队在这一时期相当活跃，演奏节目包括不少欧洲古典的和近代的作品。北京、上海等地也有一些外籍教师經常演出。这一时期到中国演出或講学的重要外国艺术家或团体有奥国提琴家柯莱斯勒（1923）、日本理論家田

---

① 見北大《音乐杂誌》1卷9、10号（1920年12月）該会的"宣言"和"报告"。

② 見《蔡元培选集》（1959、中华）"三十五年来中国之新文化"《新乐潮》1卷2期（1927年7月）柯政和文"新音乐"。

③ 見《音乐界》第4期（1923年7月）32頁。

边尚雄（1923）、　提琴家海飞斯（1923）、意大利其若雷士歌剧团（1925）等。

参考资料：

1、蔡元培：对于教育方针之意见载《蔡元培选集》（中华1959.）
二、蔡元培：以美育代宗教说　同上
3、蔡元培：文化运动不要忘了美育　同上
4、陳仲子：音乐与詩歌之关係　載北大《音乐杂誌》1卷2号（1920.4.）
5、肖友梅：甚么是音乐？外国的音乐教育机关，甚么是乐学？中国音乐教育不发达的原因　載北大《音乐杂誌》1卷3号（1920.5.）
6、楊昭恕：哲学系設立乐学講座之必要　同上
7、肖友梅：对于国歌用卿云歌詞的意見　同上
8、李荣寿：我对于我国学校乐歌当改良底刍议　載北大《音乐杂誌》1卷4号（1920.6.）
9、李荣寿：我国学校乐歌的謬误　載北大《音乐杂誌》1卷7号（1920.9.）
10、刘廷芝：我对于改革中国现在音乐誤謬的意見　載北大"音乐杂誌"1卷8号（1920.10.）
11、楊昭恕：音乐研究会一年之经过（附将来的希望和整頓之我見）　載北大《音乐杂誌》2卷7号（1921.9）
12、刘贊平：致新学制課程标準起草委員会討論中小学音乐科課程綱要的意見書　載《音乐界》第1期（1923.5.）
13、吴研因：国歌談　載《音乐界》第10期（1923.10.）

14.中华教育改进会在北京开第二次年会国民音乐组表决通过之议案，载《音乐季刊》第3期（1924、4.）
15.張若谷：中国国歌沿革考，載《艺术三家言》（良友，1927、11.）

# 第三章　文化革命中的音樂新思潮

從五四时期開始的新文化運動，向封建舊文化展開了猛烈的攻擊；由于文學問題的討論，自然而然地就涉及到傳統戲曲問題（即所謂"舊戲"問題，主要是指當時流行的京劇）。這次爭論，雖然直接涉及戲曲音樂的地方不多，但對音樂界有廣泛深遠的影响。

直到五四運動前夕，崑曲、京劇等戲曲藝術仍牢固地掌握在士紳、紳商階层手中，主要是散佈着奴隸教育的毒素，起着麻醉人民的作用；當时改良舊劇業已消沉，新劇虽曾興盛一時，却已在封建壓力下變質，走上庸俗的"文明戲"道路。正是在這樣具體的情况下，新文化運動提出"推翻"傳統戲曲，如從歐洲移植過來的話劇力争席位，以作為宣傳科學與民主精神的思想武器。這就是關于戲曲的争論的背景。

1958年在《新青年》展開的争論，張厚載的論点是批判的對象。他雖然提出了舊戲的某些特点，例如象徵性手法、程式、音樂的感人力量等，但只從形式着眼；而他的立論根据无疑却是反映了社会保守力量的意見的。他認為"舊戲是中国歷史社会的產物，也是中国文學美術的結晶。可以完全保存"。①他並不敢完全否認改革的必要，但認为"必以漸，不以驟；改革过于偏激，反失社会之信仰。"②

对于這种代表性意見，《新青年》的感覺很銳敏，动員了很大的力量加以駁斥。他們的意見的基本共同点是废舊戲、創新戲，但又各有区別。

---

① 見《我的中国旧戲观》，載《新青年》5卷4号（1918.10.）。

② 見《新文学及中国旧戏》，載《新青年》4卷6号（1918.6.）通信欄。

胡適对于戏劇改良的主张，是从提倡白話的主张引申而来；而且二者的出发点很类似，純粹是从形式着眼的。他認为文学的发展是"由文言趋于白話"，而元曲又是劇詞的这种发展的"不纯"，因此得出"废唱"、"归于說白"的錯誤結論。他根据中西戏劇发展的某些史实，加以渲染、套用；錯誤地認为唱工、鑼鼓、脸譜、武功等都是"遺形物"，因而必须"扫除乾净"。胡適不仅不懂中国戏曲的特点优点，更可注意的是，他不但没从内容上指出戏曲糟粕的由来，反而認为"俗劇"内容所以有"恶劣性"，是由于"它是中下級社会的流行品"。①傅斯年在論到戏劇和音乐的关係时，把二者对立起来，因而也得出"废唱"的結論；同时，也暴露了他蔑視民间文艺的观点。他認为："京調的調，是不成調，是退化調"；"京調的来源，全是俗声"，是"下等人的歌謠"；旧戏的声色"刺激性过強"，"音乐轻燥"等等；因而"毫无美学的价值。"②

陈独秀認为旧劇在文学上美术上都无丝毫价值，"打脸""打把子"是"野蛮暴戾"，他譴責某些旧劇"助长淫杀心理"。周作人的意見和他类似。另外，陈独秀还認为"演劇与歌曲，本是二事。"③

錢玄同在隨感録和通信里，极其尖锐地整个地否定了旧劇。他認为"二簧西皮好比'八股'"，崑曲至多"也不过是文选派

---

① 見《历史的文学观念論》（載《新青年》3卷3号〔1917.5.〕《胡適文存》（一））、《文学进化观念与戏劇改良》（載《新青年》5卷4号〔1918.10〕《胡適文存》（一））。

② 見《戏劇改良各面观》，載《新青年》5卷4号（1918.10.）。

③ 見《新文学及中国旧戏》，載《新青年》4卷6号（1918.6.通信欄。

了”。他直接把旧剧和发辫、小脚等并列，认为它们都是应该扫除的“国粹”。① 刘半农在杂文里表现了和他类似的态度，但论文则稍温和。

鲁迅没有写关于戏曲的论文，他在随感录和通讯里攻击封建文化时，对旧剧表现了和钱玄同、刘半农相似的态度。他不赞成继续辩论，主张“各走自己的路”，并引用耶稣和尼采关于对待翻车的态度；主张“翻后再抬”。② 鲁迅在后来的杂文里，也有涉及旧剧之处，但多侧重于批判伴随旧剧而来的丑恶社会现象或借题发挥。

具有戏剧实践经验的欧阳予倩在这一时期也发表了文章。他主张改良剧本、用新法培养戏剧人才等。他认为“中国旧剧非不可存。惟恶习惯太多，非汰洗净尽不可”。可惜，没能进一步申述“非不可存”的理由。③

批判传统戏曲，在这一时期是完全必要的。这一次争论虽然没有结论，但有其积极意义，主要是第一次沉重地打击了作为统治阶级思想统治工具的旧戏的丑陋面，从而为话剧进一步健康的发展作了思想准备。但也带来一定程度的消极影响，主要是由于思想上的片面性、精华糟粕不分，整个否定了旧剧。正如沉疴投重药，固然打击了病毒，也留下了后遗症；医疗它，需要真正的药物，也需要时间。总之，消极因素，带有时代的特征。

1926年，有余上沅、赵太侔等人提倡“国剧运动”。他

① 见《随感录》（一八）（二九），载《新青年》5卷1号（1918.7）·5卷3号（1918.9.）

② 见《渡河与引路》，载《新青年》5卷5号（1918.11）通信栏，署名唐俟。

③ 见《予之戏剧改良观》，载《新青年》5卷4号（1918.10）。

們雖然也承認旧劇的劇本内容空洞，甚至承認旧劇"脱却了生活，只余了艺术的死殼"，但是他們从形式上着眼，强調旧劇的程式化的美。他們認为"艺术根本都是程式組織成的"[1]，因此主張"純粹的艺术"。[2] 他們認为这是中国艺术发展的趋向，東方艺术的精神。他們对于戏曲音乐是轻視的，几乎是回避这一方面的改革问题，而着重从美术、舞蹈的角度强調形式美。他們雖然也指出旧劇的某些特点、优点，但他們从"唯美主义"傾向出发談"旧劇改革"，提倡国劇运动"，当然是錯误的。

在反对上述錯誤傾向的人們中间，也没能採取正确的态度，而大多採取完全否定旧劇的态度，对戏曲音乐也大多是轻視的。例如熊佛西雖然注意到了劇的内容问题，但他認为旧劇是"破碎的，片段的"，"'劇'的成份太少，'程式与故事太多'"等等。[3] 有的人提出了"普罗列塔利亚艺术"的进步口号，但眼光只放在話劇上，而認为"旧劇，无論哪一种，都只是封建社会的艺术"。他們認为应該"促成旧劇及早崩坏"。[4] 有的人認为旧劇"只是民族卑劣精神病产品"，"旧劇的改革是不可能的，也无改革之必要，只有全部推翻。"[5]

总之，在"五四"到1927这一阶段，关于旧劇的争論並没有解决。争論大多在文学、戏劇界进行，音乐界的反映很微弱。这大概是由于从事国乐的人不以戏曲音乐为正宗，而从事

---

① 見赵太侔的《国劇》，载《国劇运动》（1927.9，新月）。

② 見余上沅的《旧戏評价》，载《国劇运动》（1927.9.新月）。

③ 見《国劇与旧劇》（1927.5.），载《戏劇論集》（朱肇洛編，1931.10.序）。

④ 見郑伯奇的《中国戏劇运动的进路》，载《戏劇論集》（朱肇洛编，1931.10.序）。

⑤ 見培良的《中国戏劇概評》（狂飈丛书第二，1928泰东）。

西乐的人又根本不屑于触及戏曲的缘故。

这一时期，在音乐界展开的各种思潮的争论，远不如文学界来得猛烈，这是由于新文化运动在音乐界的力量比较微弱，同时音乐界的主要社团和学校一开始就是在"兼容并包"思想影响下的缘故。在音乐界，可以说並没有集中地就某些重大问题展开争論；反封建的統一战線很松弛。最主要的思想武器是欧洲民主主义音乐文化。

宣揚封建文化的观点，往往是用"民德墮落、国粹寖崩"的論調来陪伴的。例如在北大音乐研究会导师之一的王露（心葵）就对古乐十分响往，他将音乐分为俗乐（舞台优伶所奏）、雅乐（师挚关雎所奏）和天乐（有虞簫韶所奏）三种，将听音乐的人分为俗人、雅人和天人三种，然后慨叹說："俗人即常人，今古恒有；雅人既非常人，今世少有；天人即聖人，古有今无。"①中華音乐会会长梁树棠慨叹孔子以后音乐之"退化"；号召复兴"孔子音乐之理"。②《音乐季刊》編輯也認为"三代以后，去古渐远，音乐失傳，每况愈下"他認为古昔的音乐能"协神人、和上下、闻乐知德、审音知政"，是最高理想。③

种种复古論調在实践方面的体現，可以說就是大同乐会的活动。

王光祈的政治思想和艺术思想都是很复杂的，他的音乐理論和音乐实践也存在着矛盾；但是他的音乐思想的最核心部分，有着复古主义傾向的。他企图抽象地継承並发揚孔子的"礼

① 見《音乐泛論》．《中西音乐归一說》，載北大《音乐雜誌》1卷1号（1920．3．）、1卷7号（1920．9．）。

② 見《論音乐演說詞》，載《音乐季刊》第2期（1923．11．）。

③ 見罗伯夔的《中国音乐源流攷》、《論曲本》，載《音乐季刊》第1期（1923．3．）第3期（1924．4．）。

乐本意"，而"古乐真意"则在于"协和人心"。他說："古礼古乐之不適于今者，自当淘汰，然礼乐内意则千古不磨。"他主张复兴礼乐以"唤醒民族、改良社会"，說明他的音乐思想和政治上的改良主义又纠缠在一起了。①

这一时期在音乐界，提倡民主主义音乐文化、反对封建主义音乐文化的主张，几乎没有提出什么响亮的口号。很多人在介绍、提倡欧洲音乐的时候，希望向欧洲看齐，一般說，它包含有两层意思：希望用科学方法整理、研究、創造音乐文化；希望音乐文化突破士绅阶层的垄断，反映新的生活，能为民众所有，即是說，希望音乐文化民主化。从这个意义上說，介绍欧洲民主主义音乐文化在当时是起了相当大的进步作用的，因为它反映了五四时期科学与民主的要求。

肖友梅在回国后第一篇文章中談到"什么是音乐"，提出音乐应該描写人类"内部的感想"，描写"动的生活"；虽然很模糊，但是提出了希望用音乐反映现实生活的要求。② 王光祈在談到"国乐"应具备的三个条件时，認为音乐应該"暢舒民众的感情"。不是一部分知識阶级的感情。"他还說："假如我们只主张恢复古乐，一般民众不懂，那么，其结果只能暢舒好古先生或高人隐士的感情，不是一般民众的感情，亦不能称是国乐"。③

在宣傳欧洲音乐文化时，在音乐界同时产生了轻视民族音

① 見《德国人之音乐生活》，載《音乐季刊》第2、3期(1923·11，1924·4)。

② 見《什么是音乐？外国的音乐教育机关。甚么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》，載北大《音乐杂誌》1卷3号(1920·5)。

③ 見《欧洲音乐进化論》(1924·4·中华)第9章。

乐文化优良传統的偏向。这样的偏向比較明確地体現在"音乐无国界"这一口号中。应該説，这一口号在当时来說都是非常模糊的。一方面，它包含着正確的部分，意味着歐洲的某些音乐体裁；音乐表現形式如抒情歌曲、大合唱、交响音乐、歌剧、管弦乐队等可以移植到中国来；但另一方面，它也为蔑视地否定民族音乐文化开辟了道路。另一种不良的倾向是調和主义、折衷主义的倾向。有不少人希望把傳統的雅乐和西乐調和一下，或者是仅仅借用歐洲的某些方法，以所謂"中学为体，西学为用"的精神来建設一种新的"国乐"。

在民主主义音乐文化宣傳中，最根本的弱点是忽視民間音乐源泉的生动力量。因此，在創作上的反映是蓬勃的生气不足，在理論战線上的反映是对于封建音乐文化的批判不够有力，对于建設新音乐文化的理想过多地依賴和模仿歐洲民主主义音乐文化。至于苏联社会主义音乐文化建設的经验和成果，在这一时期几乎还没有什么介紹。

和文学比较起来，音乐领域内的革命民主主义精神是相当微弱的，創作方面如此，理論战線上更甚。因此，社会主义現实主义因素的成长就比较困难。这也就是后来有相当长的一个时期，人们总是錯誤地認为"新(民主主义)音乐"文化的建設是从救亡运动时期开始的客观原因。

这一时期，还有傅彥长、張若谷等人提出"国民乐派"的口号。傅彥长一方面猛烈地然而也是精华糟粕不分地攻击傳統音乐文化，他說："那男扮女子的戏剧，那沉闷缺乏毫无热情的所謂古乐，……无論如何不能够認为民族的艺术文化"；① 另一方面他認为"小調""是'国民乐派'的根本"，②主張

① 見《中华民族有艺术文化的时候》(1926.9.)，載《艺术三家言》(1927.11. 上海良友)。

② 見《研究中国音乐所应該有的态度》(1923.4.)，載《艺术三家言》。

整理、搜罗、保存、发展民间音乐甚至古典音乐如小調、大鼓书、东乡調、京剧、崑曲等，以建立“国民乐派”。[1] 不过，他並没有真正看見民间和古典音乐的力量，因此在思想上不得不以猎奇的态度祈求于道教思想和以空虚的臆断祈求于古希腊艺术。他認为艺术上有个道統，其出发点是古希腊文明；在中国，相当于古希腊文明的則是道教文化；因为它保存了自古以来的傳說、神話、风俗，音乐等，最富国民色彩。因此应該提倡艺术上的道教主义。[2] 应該特别指出，傅彥长虽然講了些看起来頗为“激进”的話——反封建，但实践上並不相符，他大部分的精力是从事欧洲音乐技术理論知識和作曲家、作品的介紹等；更重要的是，他的艺术主張的思想基础是极其反动的。他認为近代艺术思想“最重要的要点”只有两个字，即“动”和“肉”；[3] 他对于古希腊偉大艺术文化正是从这个錯誤的理解出发的。他和《艺术三家言》里的美术伙伴朱应鹏彼此呼应，朱应鹏同意艺术里的“道”就是“殺人放火”，並且補充說“道”也就是“一阴一阳”，或者是“天地絪縕、男女構精”。朱应鹏还認为“要談艺术，必注意‘人生’”，而所謂人生，就是‘飲食男女’两件大事”，至于“艺术的基础，（則）完全建筑在情欲之上”。[4] 他們极端鼓吹自我中心的“自我扩張”和对于

---

[1] 見《对于国乐的一点私見》（1923.5.），載《艺术三家言》。

[2] 見《寄朱应鹏的信》（1925.8.）、《国人所应該走底艺术的大路》（1924.5.）、《积极扩張中国艺术的方法》（1924.6.）、《艺术上的道教主义》（1923.8.），載《艺术三家言》。

[3] 見《优德維児》（1926.6.），載《艺术三家言》。

[4] 見《正統嫡派的艺术思想》（1925.10.），載《艺术三家言》。

"享乐"的追求，① 甚至讚揚帝国主义海盗行为，② 认为吴三桂比文天祥更有艺术化的资格等。③ 他们想以19世纪中叶以后欧洲某些国家的乐派为榜样，企图在中国建立所谓"国民乐派"，继而发展为"民族主义音乐"，随后扩大至文艺整个领域，在三十年代遭到可耻的下场是必然的；他们本人堕落为反动走卒也是不足为奇的。"国民乐派"主张的某些合理因素，在黎锦晖的优秀作品中得到了体现；而其反动的倾向的某些因素，也在黎锦晖后来的黄色音乐中得到了体现。

这一时期末，刘天华在国乐改进社的活动有重要意义。理论方面，他认识到继承民族音乐优秀遗产的重要性，同时又主张"容纳外来的潮流"，他反对把音乐贵族化，主张"把音乐普及到一般民众"等等，④ 并且实践力行：就是说，他对于中西关系、古今关係的理解更正確些，民主主义倾向更强烈些。

总之，这一时期音乐理論战線上，一些重大的问题还没有得到比较彻底的解决。但是，由于五四时期以来新文化运动的蓬勃发展，特别是革命民主主义文学的发展，在音乐界起着推动某些问题深化的影响，也是不应低估的。

革命形势的发展是迅速的。許多音乐思想战线上未解决的问题，在革命高潮中，在革命文艺工作实践中，逐步深入、解决。随着革命形势的发展，这一时期音乐思潮的分歧，在第二次国内革命战争期间引起了更为剧烈的分化。

这一时期，欧洲美学思想流派的介绍比五四时期以前多了，但仍不够系统。可以看到欧洲某些哲学、美学思潮的影响，如

---

① 見朱著《艺术之護法者》(1923.6.)载《艺术三家言》。

② 見傅著《勃勒特船长》(1925.10.)、载《艺术三家言》。

③ 見傅著《托尔斯泰論》(1924.8.)、载《艺术三家言》。

④ 見《国乐改进社缘起》，载《新乐潮》1卷1期(1927.6.)。

康德唯心主义哲学、美学对蔡元培美学思想的影响，实用主义哲学对胡適的影响，唯美主义美学对"国剧运动"的影响，尼采哲学对傅彦长、朱应鹏的影响等等。马列主义音乐美学的介绍还没有开始。

参考资料：

1. 毛泽东：新民主主义論。
2. 毛泽东：反对党八股。
3. 田　汉：接受"五四"的精神和经验，創造社会主义新戏剧　载《戏剧研究》1959年2册。
4. 任桂林："五四"运动和戲曲革新。
同上
5. 温　凌："五四"时期关于戏曲的論争。
同上
6. 张厚载：新文学及中国旧戏　载《新青年》4卷6号(1918.6.)通信栏。
7. 张厚载：我的中国旧戏观　载《新青年》5卷4号(1918.10.)。
8. 张厚载："脸譜"——"打把子"　同上
通信栏。
9. 胡　適：历史的文学观念論　载《胡適文存》(一)，《新青年》3卷3号(1917.5.)。
10. 胡　適：文学进化观念与戏剧改良　载《胡適文存》(一)，《新青年》5卷4号(1918.10.)。
11. 傅斯年：戏剧改良各面观。同上
12. 傅斯年：再論戏剧改良。同上
13. 周作人：論中国旧戏之应废　载《新青年》5卷5号(1918.11.)通信栏。

14、钱玄同：通信（致独秀）　载《新青年》3卷1号（1917.3.）。

15、钱玄同：随感录（一八）　载《新青年》5卷1号（1918.7.）。

16、钱玄同：随感录（二九）　载《新青年》5卷3号（1918.9.）。

17、钱玄同：克林德碑　载《新青年》5卷5号（1918.11.）.

18. 刘半农：我之文学改良观，　载《新青年》3卷3号（1917.5.）。

19. 刘半农：作揖主义　载《新青年》5卷5号（1918.11.）。

20. 鲁　迅：随感录（三八）　同上，　或见《鲁迅全集》

21. 鲁　迅：渡河与引路，　同上　署名唐俟．或见《鲁迅全集》．

22. 欧阳予倩：予之戏剧改良观，　载《新青年》5卷4号（1918.10.）。

23. 余上沅：旧戏评价　载《国剧运动》（余上沅编，新月，1927.）.

24、赵太侔：国剧　同上

25. 熊佛西：国剧与旧剧　载《戏剧論集》（朱肇洛编）。

26. 郑伯奇：中国戏剧运动的进路，　同上．

27、培　良：中国戏剧概評（狂飚丛书第二，泰东，1928.）。

28. 正　伯：皮黄的价值　载北大《音乐杂誌》1卷8号（1920.10.）。

29. 瞿秋白：乱弹（代序）　载《瞿秋白文集》（一）（人民文学，1953.）。

30. 王　露：音乐泛論　载北大《音乐杂誌》1卷1号（1920.3.）。

31. 王　露：中西音乐归一說　载北大《音乐杂誌》1卷7号(1920.9)．9.10号(1920.12.)。

32、梁树棠：説音乐演説詞　载《音乐季刊》第2期(1923.11.)。

33. 罗伯夔：中国音乐源流攷　载《音乐季刊》第1期(1923.8.)。

34、罗伯夔：我之音乐大同之理想譚　载《音乐季刊》第2期(1923.11.)。

35、《少年中国》(关于王光祈的資料)　载《五四时期期刊介紹》第一集(中共中央馬、恩、列、斯、著作編譯局研究室，人民，1958.)。

36. 王光祈：德国人之音乐生活　载《音乐季刊》第2期(1923.11.)。第3期(1924.4.)

37. 王光祈：欧洲音乐進化論(中华 1924.4.)

38、肖友梅：甚么是音乐？外国的音乐教育机关．甚么是乐学？中国音乐教育不发达的原因．　载北大《音乐杂誌》1卷3号(1920.5.)。

39. 肖友梅：中西音乐的比较研究　载北大《音乐杂誌》1卷8号(1920.10.)。

40、楊昭恕：論音乐感人之理　载北大《音乐杂誌》1卷4号(1920.6.)。

41、陈仲子：欲国乐之复兴宜通西乐說　载北大《音乐杂誌》1卷9、10号(1920.12.)，2卷1号(1921.1.)。

42、根偉民：提倡音乐之我見　载《音乐季刊》第1期(1923.8.)。

43、傅彦長：中华民族有艺术文化的时候　载《艺术三家言》(良友，1927.11.)。

44、傅彦长：民族主义的艺术　　同上

45、傅彦长：国人所应该走底艺术的大路　　同上。

46、傅彦长：积极扩张中国艺术的方法　　同上。

47、傅彦长：艺术上的道教主义　　同上。

48、傅彦长：寄朱应鹏的信　　同上。

49、傅彦长：研究中国音乐所应该有的态度　　同上。

50　傅彦长：俄罗斯的民谣曲　　同上。

51、傅彦长：俄罗斯的音乐　载《音乐界》第12期（1923.12.）。

52、傅彦长：对于国乐的一点私見　载《艺术三家言》（良友，1927.11.）。

53、傅彦长："优德维兜"　　同上。

54　傅彦长："勃勒特船长"　　同上。

55、朱应鹏：正统嫡派的艺术思想　　同上。

56、朱应鹏：艺术之护法者　　同上。

57、張若谷：中国民众音乐　　同上。

58、鲁　迅："民族主义文学"的任务和运命　载《二心集》

59、鲁　迅：沉滓的泛起　　同上。

60　瞿秋白：学阀万岁　载《瞿秋白文集（二）（人民文学，1953.）。

# 第四章　五四時期的音乐家专业創作的出現

## 第一节　中國早期专业音乐創作的概况及其特征

在"五四"時期，进步的小資产阶級和資产阶級音乐家們为表現新的時代、新的思潮，开始感到了旧有的作曲方法的不足，而多方面地尋求和探讨新的創作方法；首先，西洋近代音乐引起了大家极大的注意，极力向西洋学习成为了一个凸出的現象，因而，西洋作曲理論得到比較大量和較系統的传播，在这種基础上产生了近代专业音乐創作。

歌曲，是这一時期专业音乐創作中最为发展的一个体裁，主要的歌曲作曲家有肖友梅等人，他們的作品都附有鋼琴伴奏，有周密的和声配置和調性布局，曲式也經过細緻的考虑。

肖友梅主要的創作活动是在"五四"到第一次国内革命战争期间展开的，他的全部九十多首歌曲中有八十多首是一九二七年以前的作品，他的歌集"今　初集"（1922）、"新歌初集"（1923）、"学校唱歌教材"（全三集）（1924.5——1925.4）都是这一時期創作的，在他的作品中，表現了对現实的種々感叹，有些作品有着爱国民主的内容，他的創作特点是严格按照西洋作曲方法写作，写出的東西較为严謹、規矩，情調也比較严肃。

此外，在当時北大音乐研究会的"音乐杂誌"、上海中华音乐会的"音乐季刊"、傅彥长等人办的"音乐界"这几个刊物上刊登了一些創作歌曲，作者有李荣寿、楊仲子、陳仲子、

傅彦長等人，其中、影响較大的是李荣寿和楊仲子。李荣寿写有“接受青島紀念歌”（1923）、“知了蟬”（1924），他的这两首歌曲都具有很鮮明的進步内容，特別是后一首，更为凸出，在歌词中，假藉蟬鳴，道出了劳动者和妇女争取自由的要求，其音乐也写得比較成功，使人感到親切而寓意深长，現在把它的旋律引在下面：

知了蟬

（要唤醒劳动界及妇女界的一个歌）　　李荣寿作歌曲



杨仲子的创作类似西洋的浪漫曲，根据易韦斋的诗写成的"语梅"是一首较长大的抒情风味的作品，歌词对梅花作了种种比喻和谐音，旋律抒情而带有中国风味，和声中有不少调性转换，用了不少变化音，比较大胆地运用了一些西洋作曲手法。

稍晚，开始进行歌曲创作的又有陈啸空、邱望湘、刘质平、陶晶荪、吴伯超、钱君匋等人，他们的作品常々从爱情故为题材，从而表现了反帝反封建的精神，由于主要是从事着中学或师范的教学工作，有比较多的机会接触实践，因此，在他们的创作中，无论词、曲都有着通俗的特点，在音调上也考虑到民族风格问题，陈啸空一九二四年为郭沫若的戏剧"三个叛逆的女性"所配的歌曲"湘累"是一首很出色的作品，内容是表现对亲人的深切怀念，歌曲的旋律凄楚而感人，后来，这首歌曲被用做电影"女儿经"的插曲，就得到更广泛的流传，一代的青年知识份子差不多都会唱这首歌。在当时大江南北举行音乐会时也几乎是必不可少的节目。

1 = C 4/4

6 36 54 12 | 3 — 4.6 54 | 3 2 13 21 |
泪 涟 要 流尽 了， 爱 人 呀！还不回来

6 — 66 66 | 535 6 66 535 | 6 — i3 2i |
呀！ 我们 从春 望 到 秋，从秋望到夏 望到海枯

65 3 4.6 54 | 3 2 13 21 | 6 — ......
石烂 了 爱 人 呀！ 还不 回来 呀！

除开歌曲以外，这一时期在乐坛上出现了一种崭新的体裁——儿童歌舞剧，这一体裁为黎锦晖所创始，是经过多次的试验和研究的实践才逐渐形成的，它在当时的所有专业音乐创作中最为通俗化，最受欢迎，作品中贯穿着"五四"的科学、民主、爱国的精神，在当时的音乐生活中发生了很大的影响。

在黎錦暉初期的兒童歌午剧写出以后，曾有许多人採用这一体裁进行創作，计有邱望湘的"天鵝"、黄錫胤的"天鵝"（二者都是根据趙景深的同一脚本）、屯醉了的"名利網"、王韶志的"慈愛之光"等，这些作品多是根据学校或团体演出的需要编成的，一般都經过演出，給一部份群众留下了一定的印象。但这些作品在题材上常々缺乏积极的意义，有的作品甚至不符合於客观的真实性。例如"名利網"，其故事是幸福仙子从坚固而利害的網去等待那些貪圖名利的人，以惩罰他们，头一个上圈套的是商人，而第二个和第三个竟是工人和农民，只有清高的青年学生看到名利而未受诱惑，昂然从網旁而过。从採用这样的题材可以表明，作者和劳动者是有多么远的距离，另外，一些歌午剧也常々是很外在地因袭了黎錦暉兒童歌午剧的题材，写一些花呀，蝶呀等々，並且其情节过份的巧合和偶然，而缺乏深刻的有说服力的内容，同時，这些作品还由於过多地模仿了黎錦暉的創作手法，而缺乏独特的創造性，因此，在艺术价值和群众中的影响都不及黎錦暉的兒童歌午剧。

这一時期的器乐創作最大的成就表現在刘天华的民族器乐曲方面，他根据自己长期的演奏經驗，並吸收西洋先进的音乐理论技术，对二胡進行了改革，創造了新的器乐体裁二胡独奏曲，他还創作了一些琵琶独奏曲和絲竹合奏曲，他的这些作品特别是二胡独奏曲在当時和在后来都发生了很大的影响。

在当時，黎錦暉等人也創作和改编了一些絲竹合奏曲，但这些作品並未獲得广泛流传，因而没有发生較大的影响。

这一時期，也出現了一些为西洋乐器写的作品，但数量很少，主要的有李惟寿等人的鋼琴独奏曲等。这些作品，一般都缺乏清楚的音乐形象，技巧运用也还不够成熟，比較生硬地沿用了西洋的一套手法，不过，肖友梅的"新霓裳羽衣午"稍有

不同，其中运用了一些五声音阶的音调，能够感到一些中国风味，在当時还曾获得过一些人的欢迎，这想必由於它是当时不多见的一些中国钢琴曲中稍好的一首，但是，終究还由於音乐构思和钢琴写作技巧的问题而感到单调、無力、不能称做成熟的作品。

总之，在不同程度上表现反帝反封建的思想是这一時期音乐作品中一个嶄新的、最重要的主题，为表现新的主题，作曲家们开始了新的創作方法的探求，一方面，在学习西洋音乐，並在其中开始考慮和嘗试解决民族风格问题；同時，作曲家们又創造了新型的音乐体裁，这些作曲家们的活动，形成了近代专业音乐創作的第一次繁荣。

# 参考曲目

1、卿云歌（歌咏仲子作曲）　音乐雜誌（北大）一、三（1920、5）

2、夜　深（歌曲李鴻梁作曲）　音乐雜誌（北大）一、八（1920、9）

3、曉　（歌曲李鴻梁作曲）　音乐雜誌（北大）一、八（1920、9）

4、南政府國歌（歌曲　刘斐烈作曲）音乐雜誌（北大）二、七（1921、9）

5、语梅　（歌曲、楊仲子作曲）

音乐雜誌（北大）二、九、十、（1921、12）

6、老鹰抓鸡曲（歌曲姚文雄作曲）

音乐界、四、（1923、7）

7、接收青島紀念歌（歌曲，李荣寿作曲）

音乐季刊、三（1924、4）

8、知了徨（歌曲、李荣寿作曲）

音乐季刊、四（1924、9）

9、多言人（歌曲、馮亜雄作曲）

新声乐、1924、1、

10、中國戲劇曲（鋼琴曲李荣寿作）

音乐雜誌（北大）二、一、（1921、1、）

11、中國戲劇曲釘缸（鋼琴曲、沈卿田作）

音乐雜誌（北大）二、九十（1921、12）

---

註：本节所涉及肖友梅、刘天华之資料，即不再列举。

## 第二节　音乐教育家 作曲家肖友梅

肖友梅是我国最早的近代专业音乐教育家和作曲家，音乐教育工作在其音乐活动中佔着尤为显著的地位，他的一生，可以說是受教育和从事教育事业的一生。

音乐家於一八八四年生於广東澳门，十五岁時入广州時敏学堂学习了两年，此后，从一九〇一年（十七岁）起，便开始了在外國留学的漫長岁月，曾先后入東京音乐学校，東京帝國大学文科（学习教育学），德國來比锡音乐学院学习和研究，在德國学习期间並曾获得哲学博士学位，於一九二〇年始返國，年已三十六岁，在外國、前后近二十年，像他这样的飽学之士，目覩当時中國音乐不発达的現状，而极力倡导音乐教育，並奔波於其间，也就不难理解了。

归國后，立即担任了北京大学讲師，此后又和楊仲子一同創建了中國第一个大学中的音乐科——北京女子高等師範学校音乐科，他担任主任。一九二二年北京大学附设音乐传习所成立，他担任了该所教务主任，后来又曾任國立艺术专科学校音乐系主任。一九二七年，軍阀政权摧殘艺术教育，飭令各大学音乐系科停办，这当然使肖友梅非常痛心，但、他並未就此消极下去、在蔡元培的支持下又去上海筹建了國立音乐院，这便是中國近代史上第一所音乐学院，在开始，肖友梅在该院担任教务主任，第二年升任院长，一九二九年该院改为上海音乐专科学校，肖友梅复改任校长，此后便一直担任校长职务。一九四〇年病逝於上海。

肖友梅在中國音乐教育事业中作了极为重要的貢献，在当時人力、物力、經費缺乏，音乐被反动政权和社会上层极度輕視和阻撓等々非常困难的条件下，团結音乐界人士，百折不撓

地奔走、活动、为中国近代专业音乐教育走了困难的第一步，肖友梅在当時一面教学，一面担任教育行政工作，經常身兼数职，並常々額外为学生補课，真可渭不辞劳苦、当然、不容否认，当時的教学制度、教课内容足部是採用西欧音乐学院的一套，没有結合中国实际，这当然是一个局限，不是中国音乐教育应有的方向，但，在当時来说，由肖友梅参cn苦心經营的音乐教育，其成就却是主要的，一方面培养了一定的音乐人材，另一方面，通过肖友梅等人的活动为其后的音乐教育事业提供了經驗，这对中国音乐文化的发展具有着必要的历史意义。

肖友梅在从事音乐教育工作的同時，为了发展中国的音乐事业，热情地宣传了他关於发展中国音乐的主張，首先引起注意的是音乐教育，他回国后发表的第一篇文章是刊登在一九二0年出刊的北大"音乐雜志"一卷三期上的"什么是音乐？外国的音乐教育机关，什么是乐学？中國音乐教育不發達的原因"文中除介紹了西方的先進音乐教育之外，又对我国音乐教育不発达的原因発表了意見、他写道："第一、国立的音乐教育机关或作或輟、不能継續維持；第二、过去教坊的学徒多半没有受过普通教育而且常有身家不清白的，第三、因为教坊里头的品类太雜、頑固的舫理性家就利用这个机会来极力排斥音乐，最有势力的还是这个原因"

此后，肖友梅又发表了二十余篇文章，无不涉及中国音乐发展的问题，除継續談论教育问题之外，最多是关於中國音乐不发达的原因的探讨，他把归国后第一篇文章中指出的中國音乐教育不发达的原因这一思想進一步发展，用以观察中國整个音乐文化不发达的原因，在"中西音乐的比較研究"①、"间

---

①北大"音乐雜志"一卷八期（1920、10月）

国乐导师刘天华先生去世有感"①、"最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因"②、"为什么音乐在中国不为一般人所正视"③等文章中一再强调了这些原因，可以被归纳为五个要点：1、没有科学记谱法；2、缺少科学的音乐理论；3、没有正式的教育机关；4、没有键盘乐器；5、不善学习外国经验。

肖友梅指出的这些"原因"虽非"旧乐不振"的根本所在，未能找出社会本质原因，但在音乐本身来说，这些观点是正确的，有进步意义的，同时，这一反复探讨的本身，就表达了他对祖国音乐文化及热爱和衷心希望其日益繁荣的美好愿望。

不过，肖友梅也并非完全没有感到阻碍音乐事业发展的最大原因，他的文章中曾多次流露了对於反动政权的腐败；轻视文化艺术事业的不满。在"中西音乐的比較研究"中，作者写道："我们不能因为政府不注意音乐教育就不研究音乐"。在"听丑上海市政府大乐音乐会后的感想"④中，作者对於自己数度组織管弦乐队未成感叹地说："日本与吾國都有这种組織的人材与机会，所不同的日本比我國还多一桓热心提倡艺术的当局就是了"。

肖友梅一面大声呼吁、剖析国乐不振之原因，一面为克服这些原因而奋斗，如前所述，筹建专业音乐教育是其最主要的活动，此外，在这一过程中还編写了许多介紹西洋音乐技术理论的书籍，和初級的音乐教本，计有"普通乐理"、"和声学"、"钢琴教科书"、"風琴教科书"、"小提琴教科书"、"新

---

① "刘天华先生紀念集"（约1932年）

② 艺文社"音乐雜誌"第三期（1934、7月）

③ 艺文社"音乐雜誌"第四期（1934、11月）

④ 國乐社"音乐雜誌"一卷一期（1928、1月）

学制唱歌教科書"等，这些书虽称不上創造性的科学著作，但在当時却具有极重要的啟蒙的意义。

肖友梅也曾对中國的一些音乐理论问题进行过探讨，曾写过一本"中國古代乐器考"，还写过"古今中西音阶概说"①"中國历代音乐沿革概略"（上）②"九宫大成所用的音阶"③等几篇文章，这些著作中，对中國音乐理论有比較細致的研究，蒐集了一定的資料，並持有自己的看法，不附合旧说，应該说是中國最早藉助西洋音乐理论研究中國音乐史、中國乐制、中國乐器史的著作，具有一定的科学价值。

在从事教育和著述之外，肖友梅还参加了許多社会音乐活动：在一九三一年七月出版的"乐艺"一卷六期上曾有肖友梅和龙沐勛联合发表的"歌社成立宣言"，指出古诗詞的刻版陈旧；又指出了新詩的"非逐效欧风，即相率为靡靡之音"，倡导写作适合谱曲的"新体歌词"（在"介紹趙元任先生的新诗歌集"中肖友梅也曾強調了創作現代歌詞的企徵），肖友梅还曾极力为組織西洋管弦乐队而奔走，也曾对音乐出版事业、中國乐器改革工作表現了很大的关怀。

肖友梅在当時虽然很少参加政治活动，有着不問政治的傾向，但，从所有上述音乐活动中，就足以表現肖友梅作为中國近代啟蒙音乐教育家的民主思想和爱國思想，他对中國音乐文化的前途寄以无限希望，有朝一日能列入現代世界先进的文化大國之林。

由於時代和資产階級地位的限制，在肖友梅的进步思想中

---

① "乐艺"一卷一期（1930、4月）

② "乐艺"一卷五期（1931、4月）。

③ "乐艺"一卷三期（1930、10月）。

有着局限性、他对反动政权有不满的一面，但，他所持的态度却基本上是妥协的，在"为什么音乐在中国不为一般人所重视"①中写道："有人把这责任完全推到政府身上……这种见解，自然有一部份的理由，但是我以为主要的原因，还不在此"，其实，正是反动政府对音乐艺术的轻视，才降低了音乐的地位，使其不得发展，而肖友梅却不能明确地指出这一点，在他的其它研究中国音乐不发达的原因的文章中也仅仅以古代为例，而不对当时政府进一步地批评，在"国艺专音乐系解散有感"②这一歌曲中甚至只字未提音乐系解散之事，不敢正面表示义愤，而只是消极的感叹、

他口口声声要发展中国音乐，但，对中国民族音乐却是轻视的，例如他说"……现在的西洋音乐（本来不能叫他做西洋音乐，因为将来中国音乐进步的时候还是和这音乐一般，因为音乐没有什么国界的）不像中国几千年前的音乐这样简影"③"近代音乐的种类因此千变万化，無所不有，断非我们中国一千年来没有进步的音乐可以比得上的"④"号称中国音乐最盛时代的唐朝，已[illegible]我们这样的失望，唐朝以后的音乐又怎么样呢？我们不必隐讳……"⑤这样的观点，当然能使他的活动缺少了一个正确的基础，中国民族音乐的基础，而以西洋音乐取而代之，这当然又是肖友梅艺术观上的一个严重局限。

①发表在艺文社"音乐雜誌"一卷四期（1934、11月）

②[illegible]政社"音乐雜誌"一卷一期（1928、1）

③什么是音乐？外国的音乐教育机关、什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因"——北大"音乐雜誌"一卷三期（1920、5月）

④"音乐的势力"——音乐艺文社"音乐雜誌"一卷二期（1934、4）

⑤"最近一千年来西乐発展之显著事实与我國旧乐不振之原因"——音乐艺文社"音乐雜誌"一卷三期（1934、11、）

肖友梅一生写了许多（九十余首）歌曲，集中发表在"今乐初集"①"今歌初集"②"新学制唱歌教科书"（一二三集）③以及报刊上．这些歌曲是中国近代最早的专业音乐创作，同時、这些作品的题材内容也很充分地反映了肖友梅的世界观和艺术观．

他的多数歌曲是文言词，並多为易韋斋所作，这在很大程度上决定了肖友梅歌曲創作的题材范围，並也限制了歌曲的流传．

佔最多数的是描写自然景色的歌曲，在与此類似的歌曲中、常々是触景生情，或者借自然景物以寓意人生哲理问题．这些歌曲的内容有時不免显得陳旧，文词空洞，或离社会現实較远，片面地描写資产阶級消极的狭隘的内心感受，例如"枯""落葉""漸""秋深"之类，但，在肖友梅的写景歌曲中有些確也表現了作者的正义感和爱國感情．"问"④"南飞之燕語"⑤"闻艺专音乐系解散有所感"⑥"新雪"⑦就是这样的歌曲，其中表現了对当時不合理社会的不平．

也有一些直接表現社会内容的歌曲，其中有些还具有比較鮮明的爱國思想的，例如"國耻"⑧"

① 1922、10、商务版．

② 1923、6、"

③ 1924、5——1925、4、商务版．

④ 今乐初集

⑤ 新歌初集

⑥ 音乐雜誌

⑦ 今乐初集

⑧ 音乐雜誌

國民革命歌"①"五四紀念爱國歌"②"國土"③等歌曲，其中是反对侵略，或者是反对軍閥统治，或者是歌颂祖国的可爱。他所写的关於女子教育的歌曲也有一定進步意义，例如"女子自覺"④"女子体育"⑤都表現了女子自立参加社会生活的思想。另外，还有些关於学生生活的歌曲，如"校歌"⑥"暑假"⑦"风箏"⑧等，也都是五四時期比較新颖的题材，此外，肖友梅也寫了不少反映資产阶級人生觀，封建道德的歌曲，如"人生"⑨"我的财产"⑩"美德"⑪等，这可以說是其作品的糟粕部份。

他的作品在感情方面没有过份激动、誇於張之处，而傾向於含蓄；幽雅，甚至於会感到有些严肅，因而他的作品在形式上也就比較規矩、严整、不做很大的发展，和声較多运用古典的手法，比較清淡，没有什么不協和音，从这些方面看来，他是力求内在地表現其作品的内容。

在他的个别作品中，可以发現其旋律採用了五声音阶的旋法，因而感到和我们民族音調比較貼近，"中华好"⑫"龙华"⑬"校園芳特"⑭等歌曲就是例子，其中都可以看出作者曾多少意识到歌曲的中國风格问題。

---

① 肖本作詞 ⑨ 新学制唱歌教科书（二）
② [illegible]易詞 ⑩⑪ 仝 上（三）
③ 新学制唱歌教科书（三） ⑫ 仝 上（一）
④ 今乐初集 ⑬ 仝 上（三）
⑤ 今乐初集 ⑭ 仝 上（三）
⑥ 新学制唱歌教科书（一）
⑦ 新学制唱歌教科书（二）
⑧ 新学制唱歌教科书（三）

但总的来说肖友梅在其歌曲創作中是不考慮民族風格问题的，无论旋律音调以其它創作手法，都是以西洋音乐固有型式为基础。正是因为过於拘泥地运用西洋音乐創作手法，很少从民族音乐宝藏中得到滋補，而使得他的许多作品缺乏創造性，缺乏生气，他的歌曲无论曲调还是伴奏常々只是有限的几个类型，感到貧乏。其歌曲伴奏的高音部永远重复着声乐声部，只在后期作品中有个别例外，多数歌曲的旋律也較为呆板，旋律进行好像受了严格对位的限制，常々是些音阶平淡的上下交替和比較机械的节奏的堆砌，在好多情趣截然不同的歌曲中都一律地用着三連音，减弱了它们彼此间的个性。

肖友梅的歌曲創作虽有着如上的一些缺限，但是，在他所写的数量众多的歌曲中还是有着比較优秀的篇頁。

在他描写自然景色的歌曲中，有一些优美的具有生命力的旋律，可以说較確切地表现了自然风光的美，"晓歌"①和"柏树林迴旋歌"②这兩首短小的合唱曲頗饒抒情的意味，一个写傍晚景色，一个写郊游，兩首歌曲都富於活泼、親切的特点，又由於採用合唱形式，因而表现了青年人们在大自然中的欢快心情，

"星空"③也是一首描写大自然的歌曲，但，这里的主题却也不仅是描写大自然，描写星空，而是用以对青年人加以讚美，讚美他们的純洁，話美他们光明的前途。这首歌曲的旋律流暢而优美，运用了3/8拍子，更使歌曲趋於活跃，富於朝气

---

①②新歌初集

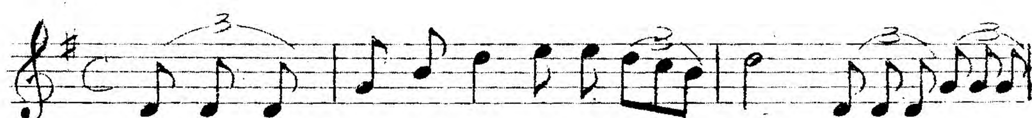
③易韦斋词，新学制唱歌教科书（三）




"南飞之燕语" ① 是一首意味深长的作品，其中藉助燕语对国家南北分争、战乱加以隐喻、感叹，"同是飞，鸣、宿、食；同是疏林还树；何必千山万水一年一度？君莫问：春秋来去征途苦，请想々：南北分歧令暌殊！"首末写得颇有表现力，所用的极多的三连音以及稠密的波浪式的上下行很有效果，形成了歌曲旋律的一个很突出的特点。

---

① 易韦斋詞，新歌初集．










肖友梅还写了不少适合於中小学学生唱的歌曲，主要收在他所著"新学制唱歌教科书"中。

"栽花"①和"植树节"②这两首歌曲很有意思，它们都有一点描写風景的意味，旋律流暢动听，刻画了兒童天真純洁的感情，"栽花"各句收束之前有一个暫短的停頓，然后立刻接唱最后的两三个字，感到极为巧妙，其感情最为真挚：




---

①② 易韦斋作词。新学制唱歌教科书（二）

"植树节"各句句末也都用了休止，听来别有風味，使人感到親切可爱。

"中华好"① 这首歌只是描写祖国的可爱，主要赞颂国自然环境，而未触及社会环境。这首歌曲的旋律有浓厚的童谣風，特别是它还有着鲜明的中國風味，因此，特点是非常突出的。







肖友梅也写了一些直接反映社会现实的、具有比較鲜明的进步意义的作品，一九二八年五月三日，济南日本侵略軍开枪杀害中國軍队和老百姓，造成"五三"惨案！國立音乐院部份师生写了一些歌曲表示义愤，肖友梅写了"國难歌"②"國耻"③"國民革命歌"④等，其中，"國耻"是较好的一首，歌词为易國文所作，是具有爱國思想的可貴的是，这首进行曲風的歌曲中也有一点五声音阶的進行和中國風格比較接近，音乐开始非常急促，表現了強烈的憤慨，愈发展节奏愈扩展、音调愈高；情绪愈來愈高昂、愈坚定有力；到最末一句达到高潮。

---

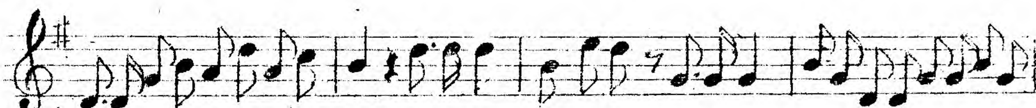
① 易韦斋作词，新学制唱歌教科书（一）

②③④ 音乐雜志（國殴）一、四、（1928、10）

雄壮 ♩=108　　國恥



五卅慘案血未乾，五三國恥又失节 日本 佔我济南 殘殺民众，



阻我北伐，想併我國天， 親愛的 同胞呀！我们要 奪回济南雪尽國恥；



剗除我國賊！經济絶交 把伊抵制！奮斗！ 犧牲，战胜 一



切 努力！努 力！他们有尖利的 鋭 礮 我们有鮮紅的熱血！

在肖友梅的歌曲中，詞和曲都有較高艺术价值，並在当時有較广泛影响的，要稱"问"① 这首歌曲了。这首歌曲創作於一九二二年，当時的中国，内是軍阀混战，外是强敌侵略，中國人民正經受着深重的苦难，在这首歌中表現了作者对時事的忧懷、紛争的感嘆，当時的一些知识份子，看到了時局的混乱，但又感到自己力量的微薄，在这样的現实面前无所作为。因而自己的这种感情就常々在艺术作品中表現出来。肖友梅的

① 今乐初集

"问"及另外一些歌曲，就正是这种思想感情的一种表现。在"问"中問道："你知道今日的江山，有多少膿腥的淚？你想想呵！对！对！对！"这是多么悲愤的句子！正是这一句的音味达到了全曲的高潮，整个歌曲的旋律平穩、緩慢，情緒非常沉郁，但到第十小节突然用入了两个三連音。紧接着在第十一小节出現了全曲最高的也是唯一連續著的两个长音（mi、fa）似乎把内心的抑郁一下子傾吐了出来。但是，紧接着又回到平穩、緩慢的进行，回到沉郁的情緒中去。

问

感慨（♩=60）

cresc　dim　cresc　dim　cresc　dim　rit　mf　p　mf　p　pp

你知道你是谁！你知道年华如水！不知道秋时節渐得几分憔悴！垂垂！垂垂！你知道今日的江山，有多少凄惶的淚！你想想呵，对，对，对。

肖友梅除歌曲創作外，还写过几首器乐曲，即"新霓裳羽衣午曲"（鋼琴独奏曲）①，"秋思"（大提琴独奏曲）②"春江花月夜"（鋼琴独奏曲）③，总的看，这些作品在艺术形象，創作技巧上都是不成熟的。但，"新霓裳羽衣午曲"稍有

①乐艺一一（1930.4）、②乐艺一三（1930.10）③暂未发现藏书。

不同，在这一作品中，可以看出作者嘗試着創作民族鋼琴曲的意圖，他以白居易詩"霓裳羽衣午"中所述及的已經失传的唐代乐曲"霓裳羽衣午曲"为構思基础，开始是序，然后是十二个大段落，最后接一尾声，全曲旋律也都建全在五声音阶的基础上，因而、是有着一定民族風味的，但是，由於乐曲過於庞大，而其中的手法又比較单調，各段旋律也缺少个性，散然无力，和声也很空、没和旋律的五声音阶取得必要的統一，因此，未能塑造出鮮明的艺术形象，我们只能説，这種嘗試的意图是好的。

肖友梅音乐創作的历史意义在於他最早地在中國近代史上写下了屬於嶄新类型的作品，虽然这些作品还多是对西欧音乐的模仿，艺术价值还不很高，但、这毕竟是中國近現代专业音乐創作的一个开端，为創作真正的民族音乐作了一定的準备。

# 参考書目


1，什么是音乐？外国的音乐教育机关，什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因（肖友梅）　音乐雜誌(北大)一、三(1920、5).

2、中西音乐的比較研究（肖友梅）　音乐雜誌(北大)一、八 1920、10).

3、关於国民音乐会的談話（肖友梅）晨報副鐫1923、3、23、

4、听过上海市政府大乐音乐会后的感想（肖友梅）

音乐雜誌(国改)一、一(1928、1)

5、介紹趙元任先生的新詩歌集（肖友梅）

乐艺一、一(1930、4）

6、我对於X书店乐艺出品的批評（肖友梅）

乐艺一、一(1930、4、)

7、古今中西音階概說（肖友梅）

乐艺一、一(1930、4、)

8、新霓裳羽衣舞曲序二、（肖友梅）

歌曲單行本(1930、11 商务)

9、对于大同乐会拟仿造旧乐器的我見（肖友梅）

乐艺一、四(1931、1、)

10、中國历代音乐沿革概略(上)（肖友梅）

乐艺一、五(1931、4、)

11、乐社成立宣言（肖友梅、龙沐勛）乐艺一、六(1931、7.)

12、聞國乐导師刘天华先生去世有感（肖友梅）

刘天华先生紀念册、1933、

13、欧美音乐专门教育机关概略(上)（下）（肖友梅）

音乐雜誌艺文社　一、一(1934、1.)
一、二(1934、4.)

14、音乐的势力（肖友梅）　　音乐雜誌（艺文）一、二（1934、4）

15、高中立著"声乐研究法"序（肖友梅）

　　音乐雜誌（艺文）一、三（1934、7）

16、最近一千年来西乐发展之显著事实与我國旧乐不振之原因（肖友梅）　　音乐雜誌（艺文）一、三（1934、7）

17、为什么音乐在中國不为一般人所重視（肖友梅）

　　音乐雜誌（艺文）一、四（1933、11、）

18、新霓裳羽衣午曲序—（易韦齋）

　　说曲單行本（1930、7、商务）

19、悼肖友梅先生（熊乐忱）（附"肖友梅先生传略"）

　　乐風[新]一、四（1941、4、）

20、纪念中國新音乐的保姆——肖友梅先生（晏青）（附"年谱"）

　　音乐月刊一、一、1942、3.

21、纪念肖友梅（应尚能）

　　青年音乐二、四（1942、12）

22、肖友梅先生五年祭（滈倪）

　　文章、一、一（1946、1、）

# 参考曲目

1、"今乐初集"全部歌曲（易韦斋）今乐初集 1922、10

2、"新歌初集"全部歌曲（易韦斋）新歌初集 1923、8、

3、五四纪念爱国歌（赵国钧） 晨報副鐫 1924、5、4

4、"新学制唱歌教科书"全三集的全部歌曲（易韦斋）
新学制唱歌教科书
(一)(二)(三) 1924、5 —— 1925、4、

5、闻艺专音乐系解散有所感（易韦斋）
音乐雜誌（國改）一、一（1928、1）

6、國耻（馮國文） 音乐雜誌（國改）一、四（1928、10）

7、國民革命歌（姚峡） 〃

8、國难歌（戴炳鑫） 〃

9、从军歌（駱鳳嶙） 抗日救國歌集 1931、1、

10、夏日游園（易韦齋） 乐艺一、六、（1931、7）

11、楊　花（易韦齋） 單行本（出版　）

12、新霓裳羽衣平曲（鋼琴曲） 單行本（1930、7、商务）

13、秋思（大提琴曲） 乐艺一、三、（1930、10）

注：书目括弧中的人名是作者；曲目括弧中的人名是作词者。

## 第三节　黎锦晖的儿童歌午剧

五四运动和第一次国内革命战争时期，在中国乐坛上出现了一种崭新的小型音乐戏剧体裁，这便是黎锦晖所创始的儿童歌午剧，这一体裁在当时极大一部份群众中，特别在中小学校中得到了非常广泛的流传，发生了重大的影响。这一体裁的创作时期，也就是黎锦晖创作的繁荣时期，在九年的过程中（1920——1929）共写了十一部儿童歌午剧；还写了二十四部歌午表演曲，六十八首歌曲，三十九首民间乐曲；另外，还写了十曲，话剧插曲等近二十种。在他的作品中最优秀并最广泛流传的作品，则首推儿童歌午剧。

儿童歌午剧这一体裁，是黎锦晖在实践中所逐渐创造出来的。他的第一部儿童歌午剧是"麻雀与小孩"（1921），开始，不过是一种"表情唱歌"，后来，一边试演一边修改才出现了一种戏剧的雏型，接着便开始了他大量的儿童歌午剧的创作，他不仅为歌午剧写音乐，而且自己编写剧本，连午蹈、表演、化装、布景也都一一设计周到，他的儿童歌午剧的脚本最大特点之一是口语化，在五四时期的音乐作品的通俗化方面，黎锦晖的儿童歌午剧作得最彻底和最成功，这是他的作品能够广泛流传的一个重要因素。

黎锦晖的儿童歌午剧较少采用直接描写现实的手法，而多采用童话体，做为最重要的主人公的儿童们的周围，有神仙有花草树木，昆虫鸟兽，但都赋予牠们以人的感情，寓意人的生活，这样，作者就把美丽的大自然社会化了，把其中的成员人格化了，黎锦晖笔下的儿童就生活在这清新、美丽的境界之中。

但是，有三部作品，作者採用了接近於直接反映現实的題材，这就是"最后的胜利"（1926）以及最后的兩部作品"小小画家"（1928）和"小利达之死"（1929）。

在黎錦暉的作品中，表現出鮮明的"五四"思潮的影响，有着進步的艺术傾向，在"葡萄仙子"的"编輯本意"中，作者指出了三方面的意义：1.知的方面；2.美的方面；3.情的方面。实际上也就是給予演唱者和观衆以科学知识；提高他们的艺术鑑賞能力；给他们以正確的思想感情上的影响。这三个方面，可以说概括了黎錦暉整个兒童歌午劇的创作动机。

黎錦暉兒童歌午劇的題材說明了他所謂"情的方面"的進步意义。它们大胆地对社会的黑暗，腐朽作了揭露和反抗，正符合於五四运动的爱国、科学、民主的精神，从而把音乐文化（特别是这样一个新的音乐領域）和伟大的五四运动联系到一起。

在"小小画家"中对封建教育制度作了强烈的諷刺，揭露了这种教育違反科学精神。在"神仙妹妹"中表現了善良战胜醜恶，弱小力量团结起来战胜强暴的意志，而这一主題和反抗侵略、爱国主义思想是相联系着的，在"月明之夜"中，作者在描写小孩和嫦娥的友好的关係中，則把神和人作了对比，表明神缺乏人生乐趣，而最丰富的生活属於人，在一九二六年的单行本"本剧的旨趣"中作者写道："可惜許多的人们，不曾想到这一层，竟々将自己的命運，都交給本來沒有的神仙去播弄，弄得聪明人变了笨人，笨人变了活死人。於是人生就毫无趣味了。"这里，作者說明了他的戲剧的反愚昧、迷信的意义。

在"春天的快乐"一剧中作者热情地歌頌了劳动，憂愁公主由於不参加劳动，感到生活无聊，蝴蝶、蜜蜂向她介紹了劳动充滿着快乐，劳动对於人有重大的意义，这样使教育了憂愁

公主，使她成了一个快乐的人，把劳动看得如此崇高，这是在当时其他音乐作品中，很难见到的主题。

一九二六年写的"最后的胜利"是反映北伐战争的歌午剧写工农商学兵团结起来，打倒了压迫者，直接歌颂了当时的革命和人民。

在黎锦晖的歌午剧中还表现了对新生美好事物的爱護（"葡萄仙子"、"麻雀与小孩"），歌頌了友誼（"三蝴蝶"、葡萄仙子"），歌頌了母愛（"小利达之死"），歌頌了智慧（"小羊救母"）在他的多数歌午剧中还歌頌了大自然的美（"春天的快乐"、"葡萄仙子"等々）

在黎锦晖这一时期的创作中進步傾向显然是主导的，但在其某些作品中暴露出思想性不够鲜明的弱点，因而在某种程度上减低了它的説服力。

同时，在黎锦晖的作品中，特别是这一阶段的后期，还流露出唯美主义的影响，出現了一些不健康的因素，这在他的"三蝴蝶"，"七姊妹游花園"中表現得最为明显，竟说"七姊妹游花園"是"完全以'美'为主：人美，服装美，布景美，歌声美，乐声美，姿态美……""与其开时装大会，不如演'七姊妹游花園'裝的衣裳多，不妨換七套……。""幼年的姊妹们，趁着天真活泼，不要学习应对侍宾的仪容，行止举动的姿态……"这样的工作动机当然难免出現一些庸俗的詞句，例如："花好人人爱！爱！爱！爱他的顏色兒俏，模样兒娇娇""讚美樱桃，好像美人的小嘴，小嘴、小嘴，樱桃小嘴吃樱桃，樱桃跑进樱桃嘴""人人爱这花花世界"等々。这些唯美主义的和不健康的因素，就是后来发展为黄色歌曲作曲家的早期的根源。

黎錦暉的兒童歌午剧的音乐结构比較简单，都是由一些不

同情绪的歌曲所组成，沒有使用音乐主题发展的手法，但是，他的歌舞剧中都运用了重唱（"小羊救母"），运用了接近於内心剧剧的独白式的歌曲，"小小画家"中的"打贼曲"和"我要睡觉"都是独白式的歌曲很好的例子：

行板　　　　"我要睡觉"

bB 2/4　p 356 16 | 5 — | 612 31 | 6 — |

（小画家唱）小　月亮　哇！　你别　照啦　吧！

mp 31 656 | 1·2 323 | 5·3 2 | 2 — |

你快　躲到　云　窝里　去　吧！

356 16 | 5 — | 612 31 | 6 — |

小　花朵　啊！　你别　笑啦　吧！

31 656 | 7276 5 | 53 21 | 6123 532 |

你快　低下　头来　吧！你快　转过　脸儿　去

1 — | 0 5 | 1 3 | 5 0 | 5 1 |

吧！　我　要　睡　觉　我　要

3 5 | 0 51 | pp 3 5· | 1 — ‖

睡　觉，　我要　睡　觉　啦！

黎锦晖在他的歌舞剧中力求避免使用对話，因而有些场面的音乐带有日常語言的音調（"神仙妹妹"中的"相見欢"）。

由其剧本的体裁、题材、文学风格所决定，黎锦晖的儿童

歌舞剧的音乐最重要的特点之一是童话风，他善于抓住儿童的心理和天真活泼的感情，用恰到好处的旋律来刻画。在"月明之夜"的第二场中孩子们在迎接嫦娥时唱的一首叫"招招月"的曲子是非常有趣的。

"招招月"　　C调 2/4

1̇6 5 | 1̇6 5 | 65 6 1̇ | 2̇ 1̇2̇ |

(甲孩唱)月婆 婆　月婆 婆　露着 白脸　朵 向我

1̇6 5 | 76 53 | 232 1 | 46 5 |

笑呵 呵　拉一会 风琴　唱一会 歌　发拉 梭

(八小孩同唱)

46 5 | 46 5 | 45 45 | 64 5 ‖

发拉 梭　发拉 梭　发梭 发梭　拉发 梭

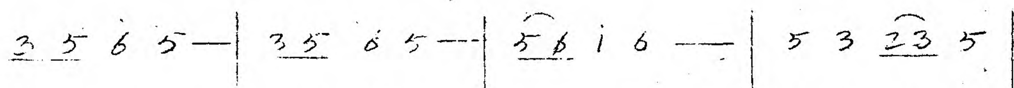
这是多么可爱的儿童的形象呀！后面八个小孩同唱的过门处理得尤其巧妙。

在"[illegible]"一开始，描写三个小朋友玩耍，所唱的"摇摇曲"更刻画了这些[illegible]无忧无虑的天真气。

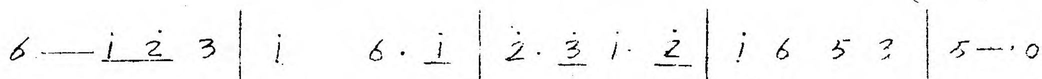
摇摇曲　C调 4/4　小慢板

5 1̇ 5 - | 5 1̇ 6 3 | 5 — 6 5 | 5 — 5 6 |

(女儿唱)摇 摇 摇　摇到 石 头 桥，石 头 桥，一 树



小小樱桃，小小樱桃，长得好，红帽镶绿



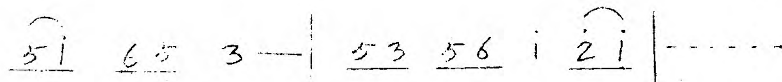
袄。小小樱桃，你是谁？（花在内唱）我是一个小宝宝！

黎锦晖的歌舞剧音乐，在创作方法上既不因袭守旧，又很好地吸收了民族音乐音调，因此，他的音乐具有大胆的创造性，他的早期作品多是引用整首民歌或外国歌曲，但到后来，在“小小画家”（1923）等剧中则主要是自己创作的歌曲了。不过，由于作曲家对民间音乐的熟悉，使得他所选配的现成民间曲调也非常恰当地表现了戏剧情节，在“月明之夜”中用京剧曲牌“朝天子”来描绘美丽的夜景



云儿飘，星儿耀耀。海

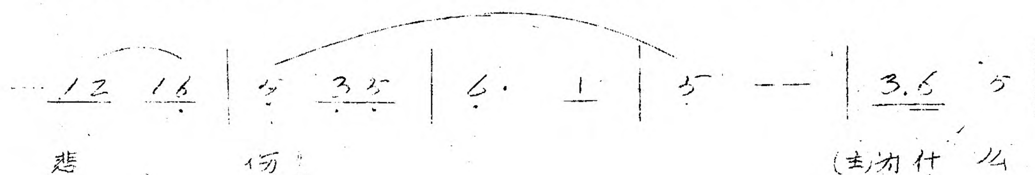
在“春天的快乐”中则用了昆曲唢呐曲牌“小木龙吟”描绘桃李迎春的景色

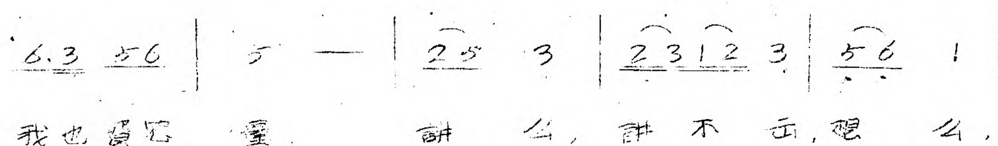


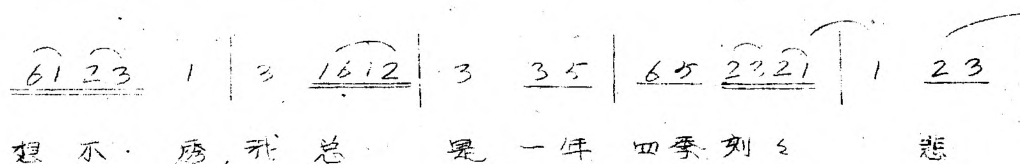
春深如海，春山如黛，春

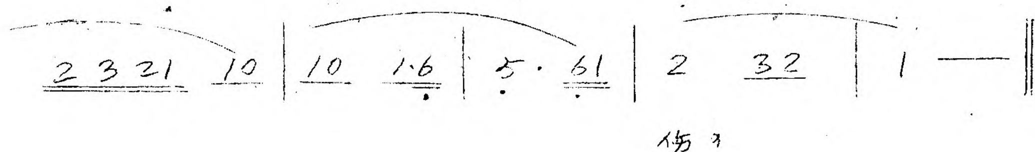
由于发挥了原有曲调的美，被引用之后觉得非常适合于表现新的内容，后来，这两首曲牌竟成了独立的抒情歌曲，广泛地流传开来。

在黎锦晖自己创作的曲调中多数都具有民族风格，上面所引用的"招招月"、"摇摇曲"再都是这方面很好的例子，另外，还有些可以明显看出是反映了戏曲的音调，在"春天的快乐"第七场的"好姐姐曲"中可以觉到有一些越剧的痕迹：

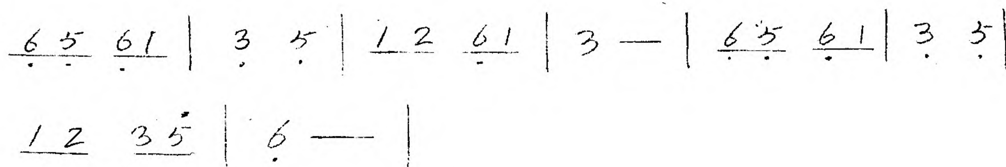


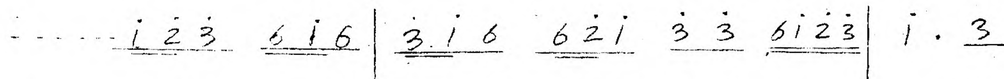



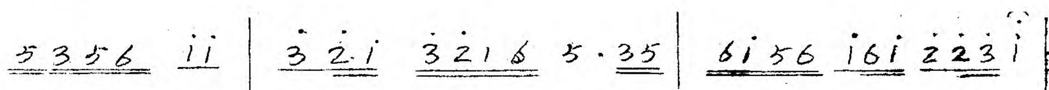




"月明之夜"第六场的"心花放"似受了湖南花鼓戏的影响



"小小画家"中的"教书歌"的结尾和京戏音调有着一定的联系

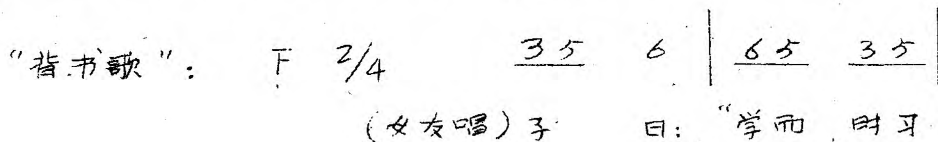


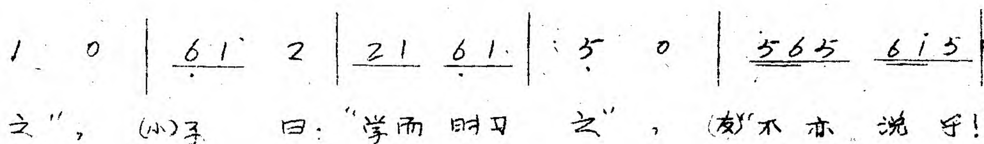


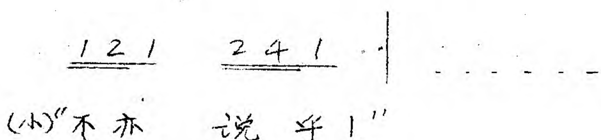

黎锦晖的兒童歌舞剧也曾经吸收了一些西欧音乐因素．在初期，主要是引用現成曲调，后期（“小羊救母”)则主要是表現在自己创作中有某些西洋音乐音调或创作手法．

他曾嘗試着使用了一些和声，开始，他是在歌唱声部和乐器伴奏之间，运用不同曲调以形成和声．（“葡萄仙子”中的“白头翁”）但是到创作“小羊救母”（1927）时，就作了一些更大胆地嘗試．其序曲共有四个声部，第二曲、六曲（很有意思的是，这里在同一重唱中表現了互相对立的两种人物——狼和羊的不同情绪），八曲都是复調重唱；其三曲、四曲、七曲使用了不同於歌声的伴奏．这一剧中还考虑到曲式问题，第七曲用了一个清楚的三段体．

在“小小画家”中可以看到使用模仿，表現小画家背书不熟，跟在别人后边，这一手法用很有意思：




在“小利达之死”（1929）中也曾採用了．一些西洋

手法，

到黎錦暉这一阶段最后一个歌午剧为止，其西洋技巧，特别是和声的运用並不成熟。其和声，不仅纵的方面没有良好的效果，同时，还影响了横的曲调方面，使得有些曲調太像西欧的风味了

在黎錦暉的兒童歌午剧中，思想性艺术价值最高的一部是“小小画家”，小画家是个活泼天真的孩子，但，他的先生和母親不了解他的兴趣和才能，誆他死背经書，並常々打罵，小画家很感痛苦，后来先生发現了他的绘画天才，才恍然大悟。这一歌午剧批評了封建教育制度，指出其違反科学，不合乎兒童心理，强调了个性的自由发展，詞写得非常生动，有着諷刺意味，音乐在刻劃不同人物性格和情緒上很成功，有描写刻板守旧的老先生的“斯文曲”，有描写小画家的痛苦心情的“打眈曲”“我要睡覚”，有描写小画家画画时的欢乐心情的“赶快画”。小画家唱的这三首歌曲写得尤其好，十分準確地描绘了兒童在不同时候的真摯的感情。

此外，“葡萄仙子”，“月明之夜”“春天的快乐”也都是較好的作品。

黎錦暉的其它作品中較流行的是歌午表演曲，它的结构，題材、风格都接近於兒童歌午剧，只不过規模較小。“可憐的秋香”是其中最优秀的一首，描写一位牧羊女从小到老孤苦的一生，音乐具有極大的感人力量，获得了非常广泛的流行。

柔板　　可憐的秋香

F 4/4 5̣ 12 32 1 | 5.3 2 1.6̣ 5̣ | 6̣ 5̣ 6̣ 1 3 2 — |

暖 和的 太 陽 太 陽，太 陽，太 陽 他 记 得：

5 5 6 5 3 5 — | 5 5 6 5 3 2 3 1 2 3 | 3 5 3 2 3 2 1 5 6 |

照过金姐的脸；照过银姐的衣裳；也照过幼年时

1 2 7 6 5 | 5 5. 0 6 i 6 5 0 | 5 5 0 6 i 6 5 0 |

候的秋香，金姐，有爸爸爱；银姐，有妈妈爱；

5 3 2 6 1 3 1 | 2 1 2 3 5 3 | 2 — 5 1 |

秋香，你的爸爸呢？你的妈妈呢？他呀！

6 1 2 3 6 1 5 6 1 | 5.3 2 1.6 5 | 2 3 1 2 3 6.3 5 |

每天只在草场上，牧羊，牧羊，牧羊，牧羊。

6 1 2 3 i 6 3 5 | 6 2 1 6 3 5 | 6 3 5 3 5 6 1 5 |

可怜的秋香！

1 3 2 5.3 2 | 5 3 2 3 5 3 1 2 | 2 3 5 i.6 5 |

可怜的秋香！可怜的秋香！

i.6 5 3 5 6 i 5 | 5 6 1 5 1 | 1 2 6 1 5 6 1 — ‖

可怜的秋香！

他的另外几首歌午表演曲，如"寒衣曲"、"努力""好朋友来了"等也都是较好的作品。

黎锦晖的作品，特别是他的儿童歌午剧具有重要的艺术价值和历史意义，在当时的中小学音乐教育中发挥了很大的作用。

可以説是一种艺术化了的音乐教材，很自然地吸引了兒童们对音乐的爱好。同时，通过黎錦暉的作品，把当时的新思想带给了年青的一代，能起这样大的作用，又和它的通俗化（自然包括歌詞的口語化），音乐的民族化不可分割，最后，黎錦暉的兒童歌舞剧在中国音乐史上是一个创举，他为创造中国的新歌剧作了最早的嘗試，給后来的歌剧艺术发展提供了经验，而他最优秀的兒童歌舞剧直到今天也还保有着艺术的生命力。

但是，自从第二次国内革命战争时期起，黎錦暉离开了进步的创作道路，堕落成为黄色音乐作曲家。

## 参考書目、曲目

1. 黎錦暉的生平，创作年表及其它（黎錦暉 1959.2.12. 油印資料）

| | | |
|---|---|---|
| 2. 麻雀与小孩 | （黎錦暉作） | 1928.2. 中华书局 |
| 3. 葡萄仙子 | （黎錦暉作） | 1923.12. 中华书局 |
| 4. 月明之夜 | （黎錦暉作） | 1926.3. 中华书局 |
| 5. 三蝴蝶 | （黎錦暉作） | 1928.11. 中华书局 |
| 6. 春天的快乐 | （黎錦暉作） | 1928.7. 中华书局 |
| 7. 七姊妹游花園 | （黎錦暉） | 19 |
| 8. 神仙妹妹 | （黎錦暉作） | 1928.10. 中华书局 |
| 9. 最后的胜利 | （黎錦暉作） | |
| 10. 小羊救母 | （黎錦暉作） | 1931.2. 中华书局 |
| 11. 小小畫家 | （黎錦暉作） | |
| 12. 小利达死 | （黎錦暉作） | 1935.5. 中华书局 |
| 13. 可憐的秋香 | （黎錦暉作） | 1929.9. 中华书局 |

14. 寒衣曲　　（黎錦暉作）

15. 努力　　1929.9. 中华书局

16. 好朋友来了　　1929.9. 中华书局

註：上列兒童歌午剧（从2到12号）和歌午表演曲（从13号到16号）的所有卷前文字和全部音乐及唱詞都可翻阅.

## 第四节　优秀的民族音乐家刘天华

刘天华是五四时期优秀的民族音乐家，在短々的一生中（1895——1932），除主要从事民族器乐的创作、演奏、教学活动以外，还从事组织音乐社团、创办刊物等社会音乐活动和进行音乐理论研究他的多方面的辛勤劳动，为中國音乐文化留下了一份宝貴的遺產．

刘天华是江苏省江陰縣人，他出生在一个並不富裕的家庭中，父親刘宝珊是一位主张新学的知识份子，这对刘天华的成长有很大的影响，自幼就受到了新的家庭教育和学校教育。他在他父親办的翰墨林小学读書，十四岁（1909）考入常州中学，在这里参加了学校的軍乐队，开始接触音乐，十六岁那年（1911），正值武昌起义，学校停办、废学、回到江陰，在革命热潮感召下以軍乐隊員的身份参加了当地一个革命组织——反滿青年团．第二年，由於家庭经济困难，无法升学，便离开家，也就离开反滿青年团，跟着他的哥々刘半农到上海，

参加了滬西一个比較进步的戲剧团体——开明剧社，担任乐队工作，並学习西洋乐器，从此，年轻的刘天华便开始过独立的生活，从此，也就开始了他的音乐活动。

一九一四年剧社解散，刘天华又回到江陰，在当地的"华澄小学"教音乐，这期间，刘天华曾有机会接触民间艺人，聆听他们的演奏，这对刘天华立志为民族音乐的发展而努力，不能不是一个很大的鼓舞，但是，刘天华在这个学校中只工作了半年，由於不肯逢迎，第二年就被解职了，这一年适逢父親去世，自己又贫病交加，因此，精神上非常痛苦。有一次，他買到一支竹筒二胡，凭着在开明剧社学提琴的一点知识，和以前看到别人拉二胡的一些体会，便每天不停地拉起来。由於自己的苦心钻研和練习，逐渐掌握了二胡的基本技术，並用这一乐器表达自己抑郁的心境，于是产生了二胡独奏曲"病中吟"旋律初稿。

这一年的秋天刘天华得以担任江苏省立五中（即他的母校常州中学）教师，当时的学校是不重視音乐的，但是經过刘天华的努力，却在学校中組织起軍乐队和丝竹合奏团，他们的軍乐队並战了全省中等学校軍乐队之冠，这一时期，刘天华开始積極地学习民族民间音乐，利用一九一七到一九二0年的几个暑假到处寻师訪友学习民族乐器，曾向周少梅、沈肇洲学习二胡、琵琶，为学习古琴还屈远去过河南，在他的老师中有流浪艺人、和尚、道士、乞丐等人，不管他们的身份如何，总是虚心向他们求教，表現出对民族音乐的深厚热爱，强烈的学习热情和工作的卓著成效，使得刘天华的心情非常豁朗，他这一时期写了"月夜"（1918）和"空山鳥語"（1918）两首二胡独奏曲，可以看出，他当时的愉快心境鲜明地表現在这种对大自然美丽景色的詠歌中，在一九二一年江陰县一个暑期

国乐研究会中，刘天华传授了他的这两首作品。

刘天华在学习和工作中的贡献引起了国内音乐界的注意，於是，一九二二年被聘为北大音乐传习所导师。从此，刘天华一直工作在北京，先在北大教課，当年秋季又同时在北京女子高等师范学校音乐系任教，於一九二六年又兼任北京艺术专科学校音乐系导师。一九二二到一九三二年的十年间，可以说是刘天华一生最輝煌的年代无论工作和学习，都达到了很高的成就。

初到北京，在工作上並不是一帆风顺的，北京的几个高等院校的音乐系中 已开始滋长盲目崇拜西洋的傾向，国乐或国乐教师，常々遭到歧視，因而，刘天华发揚国乐的志向也不能得到支持。同时，由於学校经费不足，薪金常々不能照发，因此生活頗感清苦。加上旧社会文人相轻，同事间关系也很难处好，所有这些，给刘天华带来很大的苦闷，他这一时期的创作有二胡独奏曲"苦闷之謳"（1926）"悲歌"（1927），其中表現了他当时抑郁的情緒。

但，刘天华是一位坚毅頑强的音乐家，他对於民族音乐所抱有的信念並未因此被挫折，他沒有消極下去，而是更深入地多方面地向民族民间学习，这一时期，对中国音乐理论开始进行了鉆研，阅读了一些古代音乐典籍。还曾鉆研京戏、崑曲、佛曲，民间吹奏乐曲，为之記譜，编订成書，在学习过程中还曾邀请民间艺人，其中包括耍狗熊、耍耗子等流浪艺人到他家里表演，他也曾到天桥①等地去蒐集民间音乐，同时，刘天华对於西洋音乐也加强了学习，曾按步就班地学习小提琴、理论作曲，从一九二三年到去世，未曾间断。

---

① 北京当时民间艺术聚集之处。

刘天华对教学工作非常负责诲人不倦，对於承接的其它工作也绝不草率。一九三０年曾记录梅兰芳的唱腔，“常至深夜反复推求，不厌烦屑”① 他对学生的疾苦也很关怀，他的学生储师竹回忆道：“即以竹一人论，向曾卧病多时，举目无亲，先生闻之，便为延医诊治，代買药饵，手煮飲竹。且日常临视，久而不倦！②

刘天华严谨的工作，埋头的学习、謙虚友好的待人，使其音乐修养获得更大提高，同时，也提高了在同事之间和在音乐界中的威信，当时的人称他为“音乐专家之巨擘”③“其於中西乐谱乐器，一切源流，洞如指掌，又深通乐律，能研究习，在北平诸大学音乐教习中，莫不膺佩其精力认為超絶侪辈”④“先生精研音律，於中西乐器，无所不通，又博知乐剧異同源流，为国中音乐名家。”⑤“刘君的贡献是中国音乐演进上的最优美的历程……是中国音乐的新生。”⑥ 在这样的情况下，刘天华的活动也得到了周围人的支持，一九二七年五月，由刘天华发起，组成了国乐改进社；一九二八年，国乐改进社的机关刊物“音乐杂志”也创刊了，虽然当时資金少，人

---

① “梅兰芳歌曲譜梅（兰芳）序”——“梅兰芳歌曲譜”

② “刘天华先生哀誄”（储师竹）——“刘天华先生纪念册”

③④ “梅兰芳歌曲譜齐（如山）序”——“梅兰芳歌曲譜”。齐如山，以及下列梅兰芳、曲央的引言中，不免有些恭维的辞令，不足以作为科学的評价，但，从这些引言中，却也可大略看出刘天华和艺术家们的关係以及在艺术界中的威信。

⑤ “梅兰芳歌曲譜梅（兰芳）序”——“梅兰芳歌曲譜”

⑥ “纪念刘天华先生”（曲央）——“刘天华先生纪念册”

力也不足，要展开较广泛的活动还比較困难。但是，成立了组织，又有了刊物，这总算是一个不小的进展，给予刘天华很大的鼓舞，他对国乐的前途寄以无限的期望，怀着满腔热情，终日废寝忘食地工作着，他審稿、撰稿不要任何报酬，相反，却以自己的一部份薪金来帮助解决社中的經济困难，刘天华这种充沛的热情、对於前途的美好期望，以及由此产生的内心的喜悦，在琵琶独奏曲"歌舞引"（1927）、"改進操"（1927为国乐改進社成立而作）二胡独奏曲"良宵"（1928）、"闲居吟"（1928）中都得到了反映。

反动統治者对艺术教育备加歧視，一九二七年竟勒令艺专音乐系和北大音乐传习所解散，至於刘天华改进国乐的願望为国乐改进社訂立的远大计划更是不能指望得到反动政府的支持，眼看自己親手参与培植的音乐教育的幼芽遭受摧残，志願不能实現，感到非常痛心，但，又沒有反抗的勇气。后来，曾对国民革命軍北伐寄以希望，但，国民党的統治並不比軍閥好些，艺术工作者的处境沒有若何改变，在无能为力向恶劣的环境进行斗争的时候，只好又把安慰寄托在创作上，用以表达自己内心的愁郁，在这样的境况下，他写了琵琶独奏曲"虚籟"（1929），二胡独奏曲"独弦操"（1931）

刘天华的情绪总是矛盾的，处於不得志的时代，他感到痛苦、空虚，但是也却从未停止过对於发揚国乐的努力，沒有放棄自己的理想，他常常在失望中，又充满希望，在黑暗中响往着光明，几乎在写"独弦操"的同时，他写出了二胡独奏曲"光明行"，稍晚又写出了二胡独奏曲"烛影摇紅"（1932），而这两首作品則充满着热情和欢乐。

一九三二年六月，由於到天桥去收集鑼鼓譜，染上了猩紅热，为医者所誤，不幸逝世。

刘天华的一生表明，他是一位进步的民主主义音乐家。

他曾写道：“我希望提倡音乐的先生们，不要尽唱高调，要顾及一般民众，否则以音乐为贵族们的玩具，岂是艺术家的初愿”。① 这里表现了刘天华对于艺术和人民的关系的见解，他要艺术走出少数贵族的狭小圈子，更广泛地，去为“民众”服务，这不仅是强调了艺术的普及而且在其中还隐约可见艺术应属于谁和为谁服务的思想。② 和这一思想相联系，他对生根在人民中的艺术形式，流行在民间的乐器，人民中的艺术家，不论他们是乞丐或流浪艺人都倍加尊重，深入到他们中去，向他们学习。而他对于贫苦学生也极为关怀，帮助他们解决生活困难，对于因经济困难和其它原因无法投考专门音乐学校的许多有音乐天才的青年更是寄以莫大同情，因此，他曾倡议举办暑期音乐学校，在他拟订的办法中强调“学费愈少愈好”。刘天华所寄以热望并为之献身的不仅是他个人的事业，而是“民众”的音乐水平的普及和提高，是民族音乐文化的繁荣，他曾写道：“改进国乐这件事，在我脑中蕴蓄了已经不止十年，我既是中国人，又是以研究音乐为职志，当然对于垂绝的国乐不能有所补救，当然是件很惭愧的事，”③ 这些话中，也不仅“是关于艺术的问题，其中包含着真挚的爱国感情。刘天华从事音

---

① “除夕小唱、月夜说明”（刘天华）——音乐杂志（国改）一卷二期（1928.2.10）

② 这里要强调一下：从其实质来说，是艺术应属于谁和为谁服务的问题。但，他只是初步地触及了这一问题，并且，其理解是有局限的，详后。

③ “我对于本社的计划”（刘天华）——“国乐改进社成立刊”1927.8。

乐教育，组织音乐团体，创办刊物以及个人的学习和研究，在一定程度上都贯穿着这一远大理想。

但是在旧社会刘天华的志向，理想是难於实现的，因此，就不能不引起他对於社会环境和反动政权的深刻不满，他常慨叹地写道："在这样音乐奇慌的中国，而又时值民穷财尽的时候"①"在这'四海困穷'的当儿"②"我们非有职业底事，即在求学时期，还有一层，'万事非钱不行'；我们社里既没有基金，又没有收入，只靠我们几个穷书生掏腰包，又加之以这个年头儿，能掏得出多少！"③"经费未必有富翁们肯捐助，"④"当本社成立未久，目睹艺专音乐系及北大音乐专科的停办，凡我同人无不疾首痛心，"⑤"論理，这种整理国乐的工作，那里該人民組织团体去作，該是政府的責任，它早应立一正式机关去办理，"⑥

初步的为"民众"的思想；热爱民族文化，期望它发揚光大，並为它坚毅地奋斗了一生；认识到反动政府的腐败、无知並表示愤懑；所有这些，构成了刘天华作为民主主义、爱国主义音乐家的思想基础。

在刘天华不多的文字著述中，有时也曾涉及音乐艺术的性质问题："不论那种乐器那种音乐，只要能给人们精神上些少

---

① "除夕小唱、月夜说明"（刘天华）——"音乐杂志"（国改）一卷二期（1928.2.10）

②③④⑥ "我对於本社的计劃"（刘天华）——"国乐改進社成立刊"（1927.8）

⑤ "向本社执委会提出举办夏令音乐学校的意見"（刘天华）——"音乐杂志"（国改）一卷二期（1928.10）

的安慰，能表现人们一些艺术的思想都是可贵的”① 这句话初步地指出了音乐艺术反映现实和作用於现实的意义。刘天华在自己的创作中也遵循着这一原则，他的所有作品都是以不同的内容为出发而写成的，并且都具有清楚的标题性。十首二胡独奏曲、三首琵琶独奏曲，是他自己在人生道路上对现实对前途的种种感触。刘天华的艺术观和当时流行的一种“为艺术而艺术”的观点是截然不同的，它倾向於那种“为人生而艺术”的观点，这一观点在当时是有进步意义的。

从刘天华一生顽强的工作和学习中已经一再表明，他酷爱民族音乐，但是，他对民族音乐的态度却绝不同於保守主义者，保守主义者以保存“国粹”为名，实际是抓住那些封建糟粕不放，使民族音乐固步自封，停留在落后的状态中。刘天华对民族音乐的热爱是基於他的远大理想——民族音乐的发展，繁荣，他不认为民族音乐已经到了“最完美的”② 地步。他主张“改进国乐”③ 为了“改进”，他从不拒绝学习科学的东西，也从不憐惜改掉国乐中落后的东西；他一生中几乎未曾间断过对西欧先进经验的学习，也未曾间断过对国乐的改进。但是刘天华也绝不同於“全盘西化论”者，他不以学西乐为最终目的，而是把它做为发扬民族音乐的借鉴。虽然他非常重视学习西洋音乐，而其每天所从事的最主要的工作却仍是“改进国

---

① “除夕小唱，月夜說明”（刘天华）——“音乐杂誌”（国改）一卷二期（1928、2、10）

② “除夜小唱、月夜說明”（刘天华）——“音乐杂誌”（国改社）一卷二期（1928、2、10）

③ “我对於本社的计劃”（刘天华）——“国乐改進社成立刊”（1927、8）

乐这件事"·他曾经有一个计划，"……预定从美国回来后，在二年中把西乐的修习完全结束，此后专攻作曲，整理国乐。"① 这也可以看出刘天华学习西洋音乐的目的·总之，由於刘天华的民主思想和爱国思想，对音乐有正确的理解，所以他坚持了发扬民族音乐的道路。

必须指出，优秀的民族音乐家刘天华的世界观、艺术观中有着局限的一面．在他的时代，全国人民正处於革命的大风暴中，但是他对於政治的态度却很淡漠，即使是軍閥政府涉及音乐范围的反动措施，他虽然感到不满，却也不敢于正面批评，採取"明哲保身"的态度．当艺专音乐系和北大音乐传习所被无理解散之后他曾"思发为议论、以图挽救"② 但又覺得"无如处此时代·说也没用，不如不说好些，"③ 他认为整理国乐是政府的责任，说"我本想写一篇意見書来討論这件事．"④ 但是他並未能这样作"后来一想，現在国内政府如許之多，可是那一个能注意到这件事的，还是省说废话罷！"⑤ 因此，他对現实的不滿，只能化为孤独、苦闷、悲哀，只能借创作来表达，写出了像"悲歌""苦闷之謳"这样的作品．不在自己的创作中反映現实中的重大题材．

刘天华所指的"民眾"只能是小資产阶級、資产阶級知识份子，和"人民群眾"的意义应是有区别的，因此，他的二胡曲所謂"要顧及一般民众"也只不过顾及了一些小資产阶級、資产阶級知识份子，表現了这些人的感情世界，在他的其它创作和音乐活动上也未能脱开这一范圍．

---

① 南胡說略（陳振鐸）——刘天华纪念册

②③ "向本社执委提出举办嘉令音乐学校的意見"

④⑤ "我对於本社的计劃"

刘天华在音乐艺术上的贡献是多方面的，在短短的一生中，近二十年从事音乐教育，在此期间，还抽出时间进行创作、演奏、研究和学习。而所有这些活动又是不可分割的联系着、并且常常围绕二胡这一乐器而进行。刘天华对二胡的重视不是偶然的，他曾写道："……向来很少有人将它作为一件正式乐器讨论过，这真是胡琴的不幸。然而环顾国内：皮簧、梆子、高腔、滩簧、粤调、川调、汉调、以及各地小曲、丝竹合奏、僧道法曲等等，那一种离得了它。它在国乐史上可与琴、琵琶、三弦，笛的位置相等"① 只有热爱民族音乐的刘天华，才能看到这一乐器在人民生活中的重要意义。同时、刘天华也认为"胡琴当然不能算做一件最完美的乐器，"② 因此，他根据长期的演奏实践，并参照西洋音乐的科学经验，吸收其它乐器的优点，改革了二胡的制造规格，对琴弦、琴弓、琴码都有所调整。更重要的是他丰富了这一乐器的演奏技术，创用了新的弓法、指法，改善了音质，音量、音色、使其能表现相当复杂的感情。由于二胡技术逐渐丰富，又看到中国传统记谱法的缺陷，也对记谱法进行了改革。为工尺谱增加时值符号，在二胡曲上采用五线谱记谱法，并且根据二胡演奏技术的特点创造了一整套专用的符号。这样，就能记录比较复杂的乐曲，也就大大帮助了二胡的教学。乐器技巧的提高、记谱法的改进，而落后的口授的方法已不适用，于是，刘天华根据教学的实践和小提琴的经验编写了四十七首二胡练习曲。这样便第一次在民族乐器上确立了新的、更为科学的、循序渐进的教学方法。

刘天华对二胡的改革，使把这一乐器提高到独奏乐器的地

---

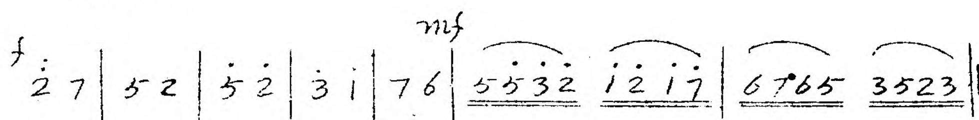
①② 除夜小唱，月夜说明（刘天华）——音乐杂志（国改）一卷二期（1922.2.）

位，给他创造新的民族器乐体裁——二胡独奏曲打下了基础。

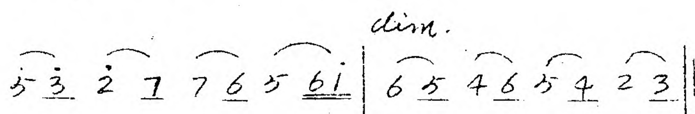
刘天华共写有十首二胡曲：“病中吟”、“月夜”、“苦闷之讴”、“悲歌”、“除夜小唱”、“闲居吟”、“空山鸟语”、“光明行”、“独弦操”、“烛影摇红”，此外，还构思“城市歌声”一曲，但未及动笔就去世了。

在刘天华的二胡曲中具有新的风格特点。他研究民间音乐的成果，在二胡曲的创作中有鲜明的体现，其旋律非常丰富多样。他不拒绝应用四度音或七度音，也不拒绝变化音，但是由于其曲调是以五声音阶为基础的，所以仍感到强烈的民族风格。

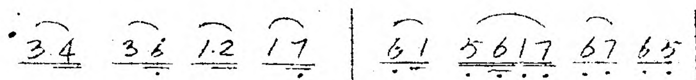
“光明行”：



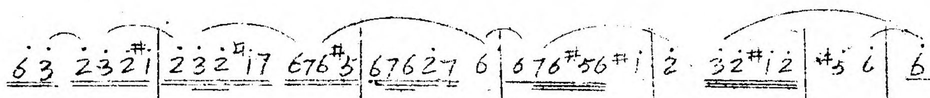

“烛影摇红”：




“病中吟”：

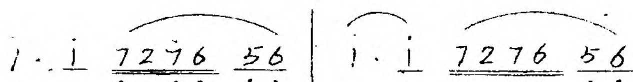


“悲歌”：

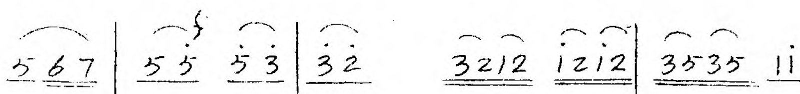


在其旋律中經常發現有中国民族乐器（特别是弓弦乐器）慣用的大跳進行（在民間常々是由於即突翻把所造成）：

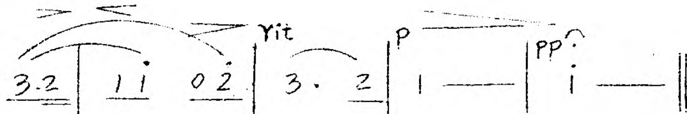
"病中吟"：



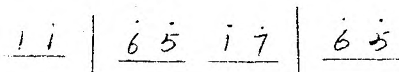

"空山鳥語"：




"月夜"：




"除夜小唱"：




在他的作品中，七度、八度的旋律音程屢見不鮮．

刘天华二胡曲中的旋律進行和发展是連綿不断的，因此．其句与句、段与段往々非常有机地銜接在一起．例如，在"悲歌"中我们很难找出句逗来，甚至还可以感到全曲像是由一个乐句写成的（当然不能忽視这是由感情内容所决定的）．这种特点，也正是民族器乐曲的传统．

刘天华的二胡曲在曲式上具有民族器乐的特点，他的多数二胡曲有引子和尾声，主要部份又分为三个到五个互相接近但又不同的段落．其中运用了变奏原则，但不是变奏曲，其中有

主题的再现，但不是三段体，而是和我国许多古曲的结构很相似。

此外，还有其它一些民族特点，在"空山鸟语"中吸收了三弦拉戏的模拟手法，吸收了琵琶上的持续音的手法，在"闲居吟"中吸收了古琴和琵琶中的泛音，在"悲歌"和"烛影摇红"中吸收了戏曲和说唱中的散板。

刘天华刻苦学习西洋音乐的成就，也反映在他的二胡曲中，在"光明行"中运用了转调的手法；在"悲歌"中运用了复杂的变化音；在"烛影摇红"中运用了3/8 12/8的拍子；在许多二胡曲中运用了再现原则，发展旋律的手法。此外，在"光明行""烛影摇红"等曲中还吸收了小提琴上的断弓、颤弓等奏法。这些手法都非常巧妙地融合在他的作品中，丰富和加深了他的作品的表现力

刘天华全部二胡独奏曲，在内容上可以分为两类。如前所述，他的二胡独奏曲是自己在人生道路上对现实对前途的种种感触。实际上是表现了当时一部份知识份子的思想感情。他们对现实怀有不满，但又找不到前进的方向，因而感到苦闷，彷徨。反映这一类感情的作品有"病中吟"、"苦闷之讴"、"悲歌"、"独弦操"。但是，他们对前途又寄以热望，因而就感到有一种鼓午的力量，感到生活的可爱。表现这种感情的作品有"月夜"、"除夜小唱"、"闲居吟"、"空山鸟語"、"光明行"、"烛影摇红"。但是，刘天华的二胡曲的内容是非常丰富多样的，每一曲都有着独立的面貌，同是哀悲或表喜的作品，也各具其趣。

他的处女作"病中吟"（又名"安适"，亦名"胡言"）描写一位刚刚踏入社会的知识青年，因为受到了挫折而对前途发生了怀疑，找不到自己的出路。整个乐曲共有三段和一个尾

声。第一段音乐是表現他的哀怨、愁悵；而第二段則比較果断，富於意志力，似乎看到了希望。但不多久，到第三段，又沉入哀怨、悵惘之中。在尾声中突然出現了更为坚定果断的音乐，但仍然是非常短暂，然后，从低沉、緩慢的吁叹結束全曲。这一作品的特点是通过各段情緒的对比，成功地刻划了受到精神創伤的青年的内心矛盾、彷徨，无所适从，这虽然是刘天华創作二胡曲的最早的嘗試，但却是一首成熟的作品。

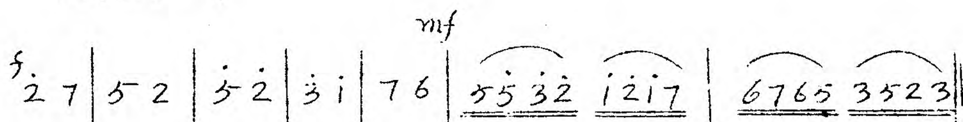
另一首比較优秀的二胡曲"悲歌"（又名"独弦操"）也是属於表現内心痛苦的作品。但与"病中吟"有所不同，这里所描写的不是内心的矛盾和躊躇，而是沉浸在极为深重的悲慟中，音乐中沒有富於意志力或者开朗的因素，甚至也沒有停歇和喘息，几乎是一声甚似一声的哭泣。表現了对社会現实的内心抵触和极度失望。由於是个人感情的自然流露，所以音乐連綿不断的发展、变化音頻繁的运用都感到非常巧妙而自然，感情刻画非常成功。

"光明行"是刘天华描写人生明朗感情的最有代表性的作品。也是作者全部二胡曲中无論在技巧运用、形象塑造等方面都达到完美地步的作品。音乐也是多段結构，有引子和长大的尾声。从里我们可以看到作曲家真挚、細微、深刻的感情体验和丰富的表現手法，他在不同的段落中从不同角度描写多样的欢乐的感情。音乐由D調开始，引子的明显的节奏中就已流露出内心的兴奋。到了第一段，有如遏止不住的内心喜悦崩发了出来，豪放而朝气蓬勃。强拍上的連音非常有效果，第二段，转入下属調（G）旋律变为抒情的、如歌的。第三段，由頻繁的轉調（G和D交替）和稠密的节奏表現了轻快的跳躍的感情

第四段建立在G調和D调上，感情与第三段略有对比，旋律美妙动听、表現了婉婉而得意的感情。然后，反复了第一二段

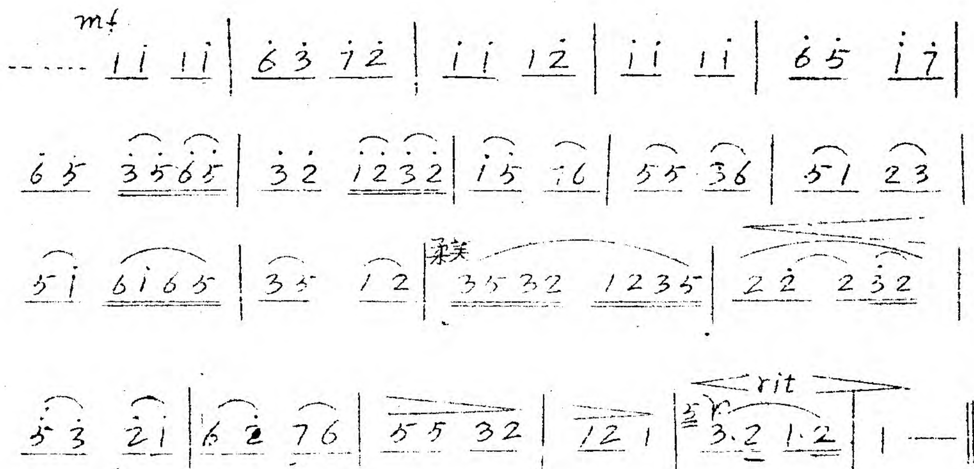
就接到尾声去。尾声回到主調（D），旋律基本上和第二段相仝，不过由於加用了複音而更加开濶、舒展了，注入了活躍的因素，整个乐曲中充满着美丽的憧憬和充沛的热情，肯定了人生的光明面。

“光明行”：

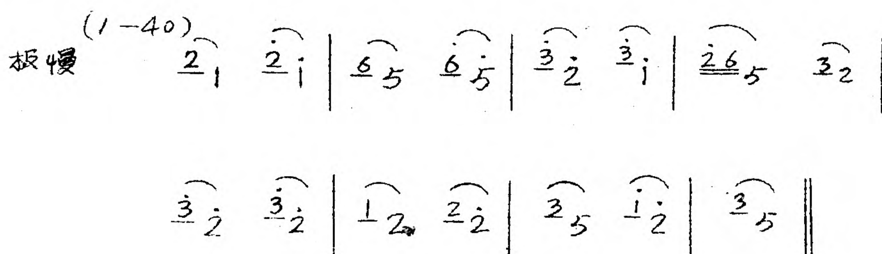



“除夕小唱”具有另一种特点，这是一首生活风俗小品，一九二八年一月二十二日刘天华和他的年輕的同道者们在一起欢度旧历除夕时，为欢乐、融洽的情景所激，用两三个小时写出了这支曲子。在音乐結構上接近“悲歌”，不分段落，一气呵成，但内容却截然不同。連綿不断的喜气洋洋的优美旋律，有如和友人叙述不尽的衷腸，唱不完的欢乐的歌曲。到第四十五小节时，音乐就更显得活跃了，表现大家玩得愈来愈暢快，情绪愈来愈兴奋。（見下例）

“除夕小唱”片断：

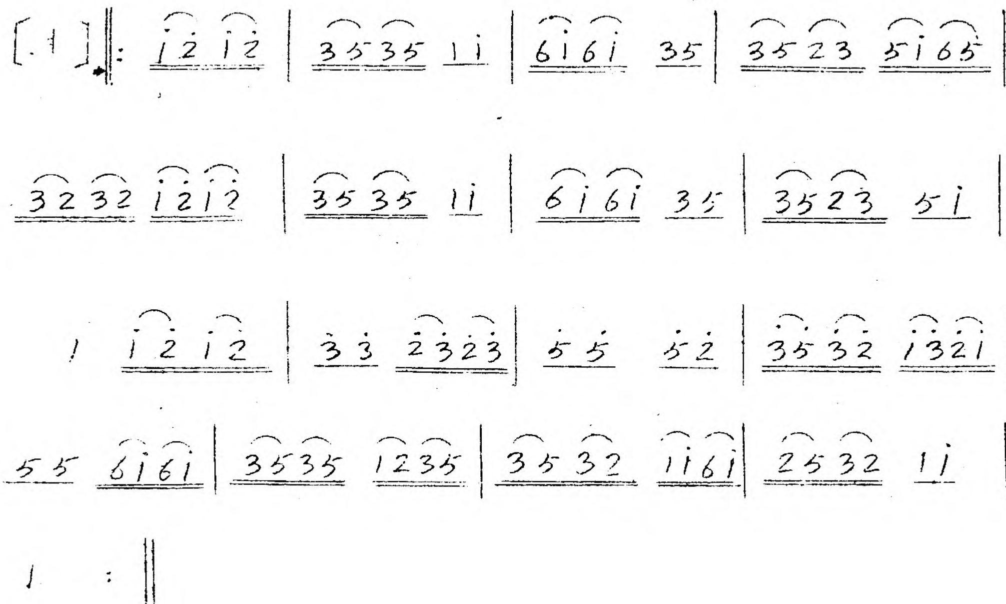


刘天华唯一的一首具有明显的造型性的作品是"空山鳥語"，曲中对美丽的大自然加以歌頌。在短短的引子中，简单几笔构画出了做为背景的自然风光，带有依音的拖长的音，写出了"空山"的幽静和空旷。

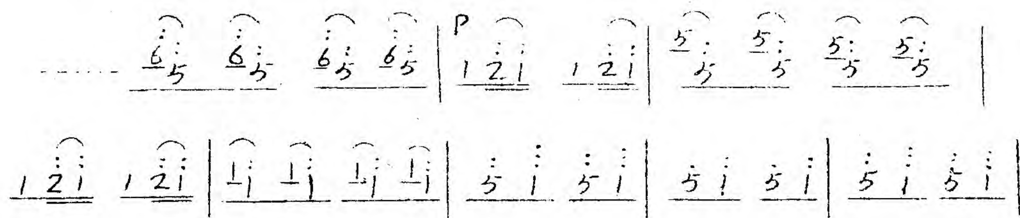



第一段，可以說是鳥叫的主題。

快板(d=126) mp



然后，在二、三、四、五各段加以不同变化和发展，描写鳥声，但各段中——特别是二、三、四段中仍保持着旋律快，而在第五段中描写性較强：



在尾声中又回到第一段的主题，这一作品虽然描写了鸟声，但、都是概括性的，他不具体模拟某一种鸟鸣，也不以模拟鸟鸣为目的，而是以动听的旋律和造型性的音响相结合，表现身置大自然中人的清新、爽朗、愉悦的心情，在作曲家所处的时代，在现实中不得志，而在大自然的幻想中得到精神寄托、安慰、启发，对大自然表露真情，是可以理解的。

此外，刘天华其它几首二胡曲，也都具有不同的、重要的艺术价值。

刘天华的十首二胡独奏曲是他二十余年中作曲、演奏、教学、研究等创造性劳动的结晶，从而建立了近代二胡学派扭转了一些人对这一乐器的歧视，提高了这一乐器的地位，并第一次把它列入当时高等音乐教育的教学科目中，这样，便为这一乐器的更广阔的发展奠定了基础。

在刘天华的创作遗产中，除二胡曲而外，还有"歌午引"、"改進操"、"虚籁"三首琵琶独奏曲，还有二首丝竹合奏曲，但其中"混江龙"稿譜已遺失，仅留"变体新水令"一曲。在这些作品中，也都有着独立的艺术面貌，特别是琵琶独奏曲，在技巧上在艺术风格上，也都有不少新的创造和新的特点，和他的二胡曲一样，至今常为人演奏

刘天华的新的琵琶曲的创作，和他对琵琶演奏技术的丰富，記譜法的改進（採用了五線譜，又加用琵琶特用符号）也是

分不开的。此外，他在教学过程中，还写了十五首琵琶练习曲，这在中国音乐教育史上也是第一次，无疑对琵琶教学方法是一个重要革新。

刘天华不仅在自己的创作中运用新的记谱法，他还以新的记谱法记录和整理民族民间音乐，给予更精确地研究民族音乐作了良好的开端。他记录和整理的曲谱有"梅兰芳歌曲谱"、"安次县吵子会乐谱"（未出版）、"佛曲谱"（未出版）。此外，还注释了一本琵琶曲"瀛洲古调"，蒐集过一些锣鼓谱，可惜，这两份手稿都已遗失。

刘天华专门性的文字著述较少，所有的一些也都是关于他的作品的说明，在国乐改进社中作的计划、对询问者的复函、序言等，公开发表的计有"我对本社的计划"、"改进操说明"、"除夕小唱，月夜说明"、"向本社执行委员会提出举办夏令音乐学校的　见"、"闲居吟说明"、"代程君朱溪答胡君瓠芦函"、"梅兰芳歌曲谱序"等若干篇，就是在这些不多的文章中表现了刘天华进步的思想，而在"代程君朱溪答胡君瓠芦函"一文中证明刘天华对国乐理论有着精深的修养，另外，他还翻译过"和声学"（普劳特著）和"曲调配和声法初步"（J·E 凡尔纳姆著），但是没有译完。

刘天华还没有来得及实现他更远大的计划，就与世　长辞了，但，即使如此，他仍不失为中国近代音乐史上一位杰出的音乐家，一位对民族音乐文化怀有最深刻的热爱，同时又最勇于革新的音乐家，他的多方面的音乐活动，顽强的学习和研究都是为着一个远大的理想，即：民族音乐文化的繁荣，是他第一次涯通现代科学的音乐技术和理论与民族器乐的艺术实践，提高了民族乐器和民族音乐的地位，他创造了一种新的器乐体裁、二胡独奏曲，他在二胡独奏曲和其它创作中表现了五四到第

一次国内革命战争时期一部份知识份子的思想感情，也就在一定程度上反映了社会现实，刘天华的成就给中国音乐文化的发展，提供了丰富而宝贵的经验。

## 参考書目


1. 我对本社的计划（刘天华）
   国改社成立刊 1927.8、
2. 改進操説明（刘天华） 音乐杂志（国改）一（1928 ）
3. 向国乐改進社执行委員会提出举办夏令音乐学校的意見（刘天华） 音乐杂志（国改）一·二（1928.2）
4. 除夜小唱，月夜说明（刘天华）
   音乐杂志（国改）一·二（1928.2）
5. 闲居吟说明（刘天华） 音乐杂志（国改）一·四（1928.10）
6. 梅兰芳歌曲譜編者序（刘天华）
   梅兰芳歌曲譜．1930．
7. 一个愉快的晚上 （金式斌）
   音乐杂志（国改）一、二、1928.2.
8. 梅兰芳歌曲谱齐序（齐如山）
   梅兰芳歌曲谱．1930．
9. 梅兰芳歌曲谱梅序（梅兰芳）
   梅兰芳歌曲谱．1930
10. 書亡弟天华遺影后（刘復）
    刘天华先生纪念册．1933.
11. 紀念刘天华先生（西央）

12. 南胡說略（陳振鐸）　　刘天华先生紀念册、1933、
13. 闻国乐导师刘天华去世有感
（肖友梅）
14. 刘天华先生哀詞（儲师竹）
15. 父親的琴音（刘育和）
16. 追記穹教苦学的刘师（曹安和）
乐风〔新〕二、四、1942、7、
17. 刘天华创作曲集序（李元庆）
刘天华创作曲集、1951、11、
18. 紀念民族音乐家刘天华先生逝世二十五週年（刘北茂）
人民音乐、一九五七、六、
19. 回憶父親二胡曲的创作情况（刘育和）
刘天华二胡曲集　1959、6、
20. 民族音乐家刘天华　（曹安和）
北京日报一九五七、十一、二十七、
21. 刘天华——五四时代杰出的音乐家（李元庆）
人民音乐、一九五七、十二、

## 参考曲目

1. "刘天华创作曲集"中全部作品
刘天华创作曲集、1951、11、

# 第五节 音乐理論家王光祈

## (1891——1936)

王光祈是我国近世紀二十年代重要的音乐理論家。他最早用科学方法进行了中國音乐理論多方面的研究，並使之和介紹西洋音乐理論等結合起來。同時，也曾把中国古典音乐介紹到欧洲去，为我国音乐文化的建設与中外音乐文化交流作出一定貢献。

王光祈，字潤璵，别号若愚。1891年生於四川温江县。早丧父，与母親仅靠微薄的遺产过活。幼年曾就读於本地私塾。1903年始进成都第一小学。1913年畢业於成都中学後，曾在重庆民国日报工作，1915年入北京中國大学法律科，於课余曾先后兼京华日报編輯、清史館书记和成都群报駐京记者等職务。1918年畢业於该校后，除了从事新闻工作外，並积极参加社会活动。先於1918年与李大钊及後来的國家主义者曾琦等发起筹备"少年中國学会"，是学会最早的組織者。1919年7月学会正式成立後，任学会执行部主任，並負責《少年中國》的編輯工作。这時王光祈又极力提倡"新村式"的小組織，並在同年底发起組織"男女生活互助社"。終於在陈独秀、蔡元培、李大钊等人的支持下，正式成立了"工讀互助团"。但由於脱离实际，数月後便告瓦解。此時，王光祈已早於1920年4月到德國留学，研究政治經济，並担任上海申报、時事新报和北京晨报的駐德特約通信員。1923年改学音乐。初在柏林一个音乐专科学校中研究，1927年正式入柏林大学讀音乐学，最早的音乐著作是1923年10月起在申报发表的《德國人之音乐生活》通訊十篇和同年底完成的《欧洲音乐进化論》。此后，在十年的時间内，先后完成了十七种音乐著作和論

文一集。另外，在德國用德文发表的论著有十余篇。同時並兼译近代中國外交史料，1929年参加了英國和意大利大百科全书有关中國音乐部分的編輯工作。1932年任波恩大学漢文講師。1934年以研究崑曲的《论中國古典歌剧》（1530——1860年）一文获波恩大学的博士学位。此外，在"九一八"事变后，更翻译《國防叢书》数种。1936年1月12日以脑溢血逝世於波恩。

王光祈是五四時期的一个积极社会活动分子，是个具有強烈爱國精神的民主主义者。他早年受过封建文化深刻的熏陶，后来又接触过西欧各种民主主义和社会主义的思潮。他热望能够揉合各种不同的政治文化思想，創造一个具有民族特点的改造中國的綱領。当時他的思想是比較混雜的，有着无政府主义、改良主义、空想社会主义，民族主义等々的傾向。一方面覺得自己"中了社会主义的魔术了"，感到俄國革命"关於經济組織有所改造，比較的差強人意"①，"对於馬克思学说覺得他在理论上的根据甚为完滿"，"親切有味"②。他反对國家主义（指資本主义）而欢迎一切以消灭階級区别和國家界限为目的的主义。但另一面却又对馬列主义"究竟与个人自由有无妨碍"③，表示怀疑。认为"傅立葉的学说虽不适於欧洲的'時与地'，但对於中國的'時与地'却还有幾分存在的价值"④。至於中國应采用那一种主义他还未能确定，同時，不赞成"昔之模仿日本"与"今之效法美俄"⑤。提倡青年应当具有"先

---

①《五四時期期刊介紹》第一集 P、238——239．

②《王光祈旅德存稿》

③《五四時期期刊介紹》第一集 P、239．

④仝②

⑤仝上 P、260．

民敦厚之風"而反对政治斗争，認为社会改良要"循序以进"，"勿为无意识之牺牲，宜作有秩序之奋斗"①。企図通过发展科学和文化教育，振兴实业来改造中国。但更主要的他认为"現在的中國人連作'人'应该具备的性格和习惯都没有"②，因此积极提倡进行团体生活、劳动习惯等各种訓練。所以对他所认为"人人作工、人人讀书、各尽所能、各取所需"③的工讀互助团寄予无限的希望，认为这个組織是"新社会的胎儿"，若能成功，"逐渐推广，我们'各尽所能、各取所需'的理想漸々实現，那么，这次工读互助团的運动便可以叫做平和的經济革命"④。总括起来，正如他自己所说："我相信民族主义，不相信國家主义，不相信共产主义……民族主义係以争求中华民族独立自由为宗旨，其方法係以'研究'真实学术，发展社会事业入手，以培养民族实力。⑤"这样一来，他虽然有着強烈改造和建设一个新的富強中國的願望，並也曾具体做了一些嘗試創造新社会的工作，但畢竟是脱离了当時社会的实际，更由於其否定階級斗争和思想斗争，实質上还是逃脱不了资产階級改良主义的老路。特別是在他的後期，中國革命形势已經起了极大的变化，但他仍然停在原地，在1927年以后，國内階級斗争日益劇烈，虽然他一再声明自己不屬於任何党派，並不贊成内战，希望一致对外禦侮；但由於他的爱國观念是没有階級内容的，因而感嘆地認为我們紅軍的武装斗争所做成的結

---

①《王光祈先生紀念册》P.22、
②《五四時期期刊介紹》P.241、
③《五四時期期刊介紹》P.244——245、
④仝上
⑤《王光祈先生紀念册》P.45、

果是"蹂躏数省，民不聊生"①。这样，其所起的客观效果和实际立场都是反动的，可見改良主义終归是走不通，最后只能走进死胡同里。虽然这是其本人所未能认识也不願承认，但其悲剧也正在於此。

王光祈的政治思想对其音乐理论工作帶来很大的影响。他改学音乐的目的就是"感到从政治方面去求中國社会的进步，是已經无望了"，故轉过来"专向社会方面着手"②。而社会運动中又以文化運动的感情意志的培养为重要，所以极力提倡國乐，用音乐来"喚起我们中华民族的根本思想，完成我们民族文化复兴運动"③。当然，企图用民族文化复兴運动来代替政治斗争而去求中國的改造这是不可能的，因而也是错误的，結果自然毫无作用；但仅从其积极提倡发揚我國的民族文化事业这一点去看，却也反映出他热愛祖国文化遺产的精神。同時，在其刻苦鉆研的音乐事业方面，也确实作出了不少的貢献。

由於王光祈对发展国乐抱有很大的志向，所以在他一系列的着作中都阐述了关於如何发展國乐的見解，充分表露了他整个音乐美学思想。他始終主张音乐必須具有民族特性，認为國乐一定要"建築在吾國古代音乐与現今民間謠曲上面"，"因为音乐是人類生活的表現，东西民族的思想、行为、感情、习慣、既各有不同，其所表現於音乐的，亦当然彼此有異"④。同時，他再三反对"以西乐代庖"，认为"音乐这样东西，不如其他洋貨，可以随便取用"⑤，如果培养出来的音乐人材都

---

①《王光祈旅德存稿》P.140"十年来目睹之德政潮"

②《欧洲音乐进化论》自序

③《五四時期期刊介紹》P、261

④《欧洲音乐进化论》P、1—3、

⑤仝上

是些不懂民族音乐的"黄面黑發之西洋音乐家"，那"於國乐前途仍无何等帮助"①。其实，他也肯定了音乐的社会作用，并主張音乐必須为一般民众所能接受。他說"音乐之功用不是拿来悦耳娛心，而在引导民众思想向上"②。因此，这种音乐便需要"暢舒民众的感情"，而"不是一部分知識階級的感情，更不是考古先生或高人隱士的感情"③。所以要発展國乐，既不能"只主张恢复古乐"又不能全搬西洋，而必須"一面先行整理吾國古代音乐，一面辛勤採集民间流行謠乐，然後再利用西洋音乐科学方法，把他制成一种國乐"④。

这种見解，在复古主义和"全盘西化"都已开始出現的二十年代說来，不能不說是很可宝貴的。在他以前，还沒有人提出过这样比較系統全面的意見来。但是，由於其非无产階級的政治观点和历史观点所帶来的局限性，所以在他正确进步的見解中，往々也掺雜了许多錯误的意見，有時甚至掩盖了其正确合理的部分。

他提倡音乐要有我國的民族特性和音乐要起社会作用，这无疑是正确的。但在解释什么是我國的民族特性和音乐应起什么样的社会作用時，却走入了封建儒家的歧途上去。他說"'中华民族特性'簡单說来便是一种'諧和态度'⑤"，而所谓諧和态度即孔子所提倡的"爱和平、喜礼让、重情谊、輕名利⑥"的礼乐的学說，虽然"古礼古乐之不宜於今者，吾竟自应

---

① 《中國音乐史》自序

② 《欧洲音乐进化論》P. 46、

③ 仝上

④ 《欧洲音乐进化論》P、4、

⑤ 《欧洲音乐进化論》自序、

⑥ 《德国人之音乐生活》第一篇見《音乐季刊》第二期

起而改造之"，但"古人制礼作乐之微意則千古不磨也"①。他认为我们只要有了这种谐和态度，便无论什么外来的侵略，終归要为我们所同化。对於持所谓"征服态度"的人，我们应当"拿着'谐和主义'去感化他们，不是征服他们"，所以他极力提倡复兴礼乐以达到民族复兴运动。显然，这样来理解民族特性和音乐的社会作用是十分错误的，企图把礼乐的思想去掉其具体内容而抽象地、凝固地作为我國的民族特性来継承，实質上祇是一种复古主义思想而已，这正反映了王光祈早年受封建文化熏陶所遗留下来的痕迹及其反对政治斗争的改良主义思想。同時，也表明他对发展我國音乐文化的正确見解是与其音乐美學思想互相矛盾的，是事实上所行不通的。正如他在現实面前，对於我國民族民间音乐便无法分清那些是精华或者是糟粕，而不得不感到古乐"只是一种草創蒙昧時代的产物"，"講到秦腔二黄小曲時调呢，又只是一些浅陋凶蕩之音"，因而感慨地说"中國現在簡直可以說是沒有國乐"②。

但是也应该指出，王光祈这种思想在其后期是多少有所改变的。已經認为随着历史的发展，由"以音乐用於'人事'"（指孔子的学说）而逐漸"降居'美术'之列"③。（但仍肯定文学艺术能促使民族精神团結。）对於"國际競争"，如果"彼以'武备势力'侵来，我亦只能以'武备势力'相抗，决非'学术势力'或'經济势力'所能抵禦收效。④，对二黄、西皮、梆子等，在其《中國音乐史》中，亦曾稍为作了論述。較之前期，顯然是前进了一步，他也認为过去"余尚囿於旧說

---

①《德國人之音乐生活》見《音乐季刊》第三期．

②《欧洲音乐进化论》P．47．

③《中國音乐史》P．8．

④《王光祈旅德存稿》上册 P．72．

故也”①。可惜在其晚年已轉向《國防叢书》的編譯，很少从事音乐著述，未能继續向前發展以作出更大的貢献。

王光祈热愛祖國的民族音乐事业，严肅認真的治学精神都是十分令人敬佩的。他对西洋汉学家輕視我國学者，认为“中國人已无自行整理國故之能力，須西洋学者出而代为整理”②，而感到是奇耻大辱，亟欲終身从事整理我國音乐史料，以使“國内音乐同志，便可運其天才，用其技术，以創造偉大‘國乐’，係於國际乐界而无愧。③”他旅居德國十六年，在経济上从来没有受过政府或私人的津貼和帮助，始終靠賣文为活。他研究问题，从不避重就輕，認为“任何学問，均应以九牛二虎之力从事，始能稍有所获”④。为了翻译古琴谱，“往々因为一个符号疑而不决之故，冥思至於数日之久，以求适当解决”⑤。对於自己的著作，从来“不敢自谓无讹，尚望国内学者，随時加以订正”⑥，或“以待他日再为考证”。經常希望别人能对他的著作加以糾正補充，“以促进‘國乐’之成立，則余将引为万分荣幸矣⑦！”这种謙虚、認真、实事求是的治学态度确是值得後人学习。

在他辛勤鉆研下，其著作的数量和研究的範围是十分丰富而广泛的：有论述作曲法和对位法的《西洋制谱学提要》与《

---

①《中國音乐史》P. 9

②《中國音乐史》自序

③仝上

④《西洋音乐史綱要》提綱挈領 P.

⑤《翻译琴谱之研究》P. 3.

⑥仝上 P. 24

⑦仝上 P. 4

对话音乐》；。有研究西洋音乐史的《欧洲音乐進化論》和《西洋音乐史綱要》；也有介紹西洋音乐作品的《西洋音乐与詩歌》，《西洋音乐与戏劇》和《西洋名曲解說》等；而《东西乐制之研究》及《东方民族之音乐》則从比較音乐学的角度創用"調子音階組織"的分類标準来研究中外各种乐制；《翻译琴语之研究》、《中國诗词曲之軽重律》与《中國音乐史》等却是研究整理我国古典音乐及声韻的著作此外，还有关於音乐物理学和西洋乐器法等著作。在这許多著作中，有不少在中國还是最早出現的，如作曲法和对位法、西洋音乐史和西洋乐器法等。哪怕現在看來这些著作还是比較簡單，但在二十年代里能介紹西洋音乐的進步科学技术到中國来其作用是不容否定的，对我国近代音乐事业說來，不能不称是一个較大的貢献。同時，在研究整理我國古典音乐和中外各种乐制中；对於乐律方面，運用科学的计称方法，是比前人闡述得更为精确。並且在研究音乐史的方法上，最早提出要注意研究"环境背景以及无名英雄"和当時的時代思潮以及实际的音乐作品，而不要脫离环境只注意几个大作家，或光在"音乐材料之中找生活"以及脫离实际作品只偏重於純理論的律和調的研究，①等々可貴的意見，虽然由於他長期旅居國外，对於我國音乐的現实情况的了解不能不有一定的局限，所以在其本人有关中國音乐史的著作中，並未能切实地解决这些问題，仍然祇是偏重乐律的研究，而在其他著作中，也不是沒有值得商榷和研究的地方。但是正如作者所说，这还仅是"开个头"，以待后人研究補充修改，故此，即使在其著作中有較大的缺憾，那也是可以理解的，並不能因此而抹殺其在音乐理论上的貢献。他的全部著述、

---

① 《西洋音乐史綱要》第一章第一节，

終归是我國近現代音乐文化甚为可贵的遺产。

## 参考书目

(1) 《五四時期期刊介紹》第一集
(2) 《王光祈先生紀念册》
(3) 《王光祈旅德存稿》上、下、册
(4) 《追悼王光祈先生专刊》
(5) 《欧洲音乐進化论》
(6) 《中國音乐史》
(7) 《西洋音乐史綱要》
(8) 《德國人之音乐生活》——見《音乐季刊》第2、第3期，
(9) 《东西乐制之研究》
(10) 《东方民族之音乐》
(11) 《翻译琴谱之研究》
(12) 《中國诗词曲之輕重律》
(13) 《西洋制谱学提要》
(14) 《音学》
(15) 《各國國歌评述》
(16) 《西洋音乐与诗歌》

# 第五章 国乐的蒐集、整理和研究

清末以来日趋衰微的律学研究，在这一时期的发展方向有所改变。

除了撰述、介绍自古以来各种律吕学说的文章以外，由于乐歌的盛行和西洋音乐的介绍逐渐增多，因此出现了不少介绍欧洲律法和音阶，並使其和我国传统律吕学说加以比较的文章。这类文章在传播知识方面有积极作用，但往々缺乏独创性；特别是对于我国纷繁的传统律吕学说，往々不辨精华糟粕，因而常不免掺杂有种々神秘主义观点，运用烦琐的研究方法；在讚扬我国古来律学成就的同时，又常出现"颂古"，"托古"，"中西音乐同源（或归一）"等国粹主义观点。

这一时期末，出现了律学方面最高成就的两篇论文，即刘复的《从五音六律说到三百六十律》（1930，5，发表）和《十二等律的发明者朱载堉》（1932发表）。①这一对前呼后应，相得益彰的姊妹篇，是我国最早运用近代科学成果，对传统律吕学说进行全面研究，批判的论文；它们在思想深度和科学水平方面，超过了同时期有关律学的各种著述和文章。

在前一篇里：刘复首先拨开了阴阳五行的迷雾，指出（乐）律、度（量衡）和历（数）的不可混同；其次，分析了律吕问题涉及度法的"绝对音高"和"相对音高"两个方面；再次，指出中国音阶的产生是以"倍半相生"和"三分损益（它征相生）"两条"相互为用"的原则为基础的。他认为，从音乐实

---

①均未公开出版。前者为1927年4月在北京大学研究所的演讲，后者为"国立中央研究院历史语言研究所集刊外编"的抽印本。

践着眼，如以三分损益法的乐律为准，使用到二十三律（或再加十一附律）已经是十分完备了。他批判了以汉朝京房，特别是以宋朝钱乐之为代表的脱离音乐实践的律吕理论——六十律，三百六十律，指出他们企图使黄钟还原，附会历数等之不可能与荒谬。

在后一篇里，刘复对朱载堉表示了很高的敬意，深为他在历史上所遭到的"埋没"鸣不平。一方面，他冷静地分析了朱载堉的客观功绩超过了其主观愿望——"志在做到黄钟还原而发明了等律"，并指出其解释等律时不够科学化的历史局限性；更主要的是，他热烈地赞扬了朱载堉的成就，认为十二等律是"登峰造极的地步的大发明"。刘复认为我国乐律史上只有两派学说有价值：一派是三分损益律，这是一切复古主义者"嚼了两千年而还没有嚼碎的甘蔗渣"；"一派是反对三分损益律而能成功，且直到现在还是颠扑不破的，那便是朱载堉的十二等律。"他的这种以古论今，积极支持十二等律的主张，应该认为是要求我国音乐近代化在律学科学方面的重要反映。他这两篇论文的历史意义也即在此。①

这一时期，除了王光祈的论著外，在国乐基本理论，音乐史方面比较重要的论著有童斐的《中乐寻源》（1926，2，），孔德的《外族音乐流传中国史》（1926），稍晚还有郑觐文的《中国音乐史》（1928），许之衡的《中国音乐小史》（1930，4）等。这是最早一批用近代体例论述国乐基本理论或音乐史的书籍。由于客观上史籍浩繁的困难，当时整个音乐理论水平的局限以及著者本人在思想水平，研究方法方面的限制，这些

---

① 关于这方面有价值的著述，稍晚有杨荫浏的"平均律算解"（1937），"钱乐之三分损益三百六十律音程比较表"（1941）。

书籍在理论深度方面，阐明历史发展规律方面，还都嫌不足，甚至或多或少地存在有国粹主义观点等错误倾向，如郑 著《音乐史》。但它们在採用比较科学的方法和体例，积累、整理、综合资料，阐明某一方面的规律，传播知识等方面，有积极意义。此外，郭沫若的《甲骨文字研究》（1919）的有关篇章考证了古代乐器，对古代音乐史研究有所贡献。朱谦之的《音乐的文学小史》（1925、8、）是从音乐与文学的关系着眼，论述文学发展的一本著作。

这一时期，在古典戏曲方面进行研究，整理的主要作品有许之衡撰述杨瞿豪订的《曲律易知》（1922），王季烈（君九）刘富樑（凤叔）编辑的《集成曲谱》（1925），王季烈着的《螾庐曲谈》（1928），任中敏编辑的《新曲苑》（1930）等，译作有江侠庵翻译的《南北戏曲源流考》（1928、12、〔日〕青木正儿原著）等。

这一时期的古琴艺术，由于它和现实生活联系的微弱以及缺乏雄厚的社会力量的支持，在创作、著述，演奏水平各方面的衰微形势继续有所发展，但是琴会的聚集和学派的交流活动仍绵延未绝。1919年在苏州，有叶璋伯（希明）组织的怡园之会；1920年在北京，有杨时百（宗稷）组织的岳云别业之会；规模最大的一次，是1920年在上海由周梦坡（庆云）组织的晨风庐琴会：与会者106人，内演奏者33人，会期三天。根据当时晨风庐琴会的琴侣统计，其包括上海、北京、湖南等十五省市的142人。这一时期，杨时百、王露（心葵），张友鹤、冯水（叔莹），周梦坡、叶璋伯等人的著述、教学、组织活动，在维护古琴艺术传统方面有积极作用。①

---

①这一时期，杨时百继续刊行的著作有《琴学问答》（1923）

这一时期出版的关于琵琶的重要书籍有沈浩编辑的《养正轩琵琶谱（1926）。

蒐集民间俗乐，用简谱或线谱加以记录、整理，在这一时期很受到重视；此外，将过去用工尺谱记载的民间俗乐改用简谱或线谱翻译过来，并加以订正，也得到重视。北大《音乐杂志》曾在这方面有意识地开创先例，后继者有《音乐季刊》以及各种散见的、个人刊本的蒐集，记录，整理成果。最早一批进行这方面工作的人有李荣寿，黎锦晖（徽非），陈厚庵、沈仰田等人，张若谷也曾进行过调查、整理工作。① 他们蒐集记录、整理的范围包括民歌、民间器乐、戏曲（京剧、粤曲等），甚至还涉及到僧道音乐，古典音乐（如古琴）等。有的人不仅实际蒐集，记录，整理，而且还从理论上呼吁，要求音乐界重视这方面的工作。李荣寿认为"研究音乐、制曲，就应当有我国的国性"，而创造中国的新乐曲的"第一步"，就是"先将留传下来的东西，不分雅俗，以完备的西乐谱的方法，译成可看的乐谱，保存好的地方，删去不好的地方，以作改造的准备"。② 在本时期末，对于蒐集民间俗乐的认识更提高一步，如有人亲自下乡口录，认识到"民间歌曲是社会革命的先声"

---

《藏琴录》（1925）。王露著有《斲桐集》，发表于北大《音乐杂志》2卷；另外有《玉鹤轩琵琶谱》，发表于同刊1卷，等々。张友鹤著有《琴学源流》（1953）等。王张二人均曾任教于北京大学。冯水著有关于古琴艺术，古乐器徵的《冯氏乐书》（1924—25）。

①前四人的有关乐谱散见于北大《音乐杂志》《音乐季刊》等；张文"江南民歌的分类"见《艺术三家言》（良友，1929.11.）。

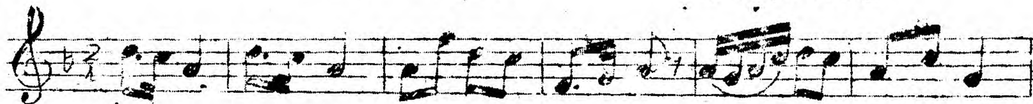
②见北大《音乐杂志》2卷9.10号（1921.12）"音乐杂志是什么"。

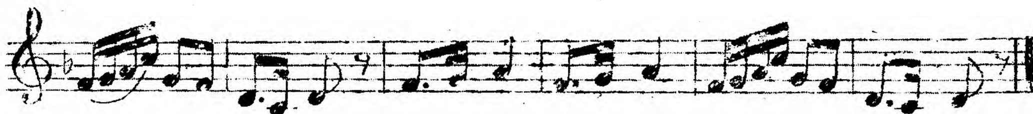
等。①

下面是早期蒐集，记录民间音乐的两个例子：

二十四糊涂②

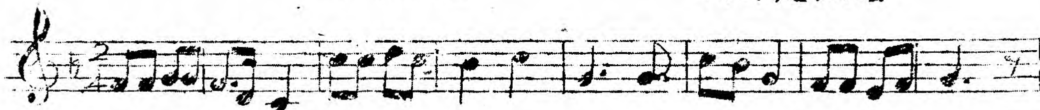
风俗曲谱
李荣寿记谱





十里砭③

四川俗曲
陈季庵记谱







蒐集，记录的成果，自然地引导向改编，创作的工作。李荣寿曾把戏曲“王大娘锯大缸（白草山）”的曲调，配上简动

---

①见李白英编《民间十种曲》（上海光华，1928，12.）的卷头语。

②见北大《音乐杂志》1卷9.10号（1920.12.）。

③见北大《音乐杂志》2卷5号（1921.10.）。

的三和弦，作为可以用钢琴或风琴演奏的改编作。[1]．黎锦晖和张蔚瑜共同译谱、整理的八段锦，其中的一段后来被黎锦晖用在《小小画家》的"师训"一场中。

下面是两谱的对照：

（甲）＝（得胜令）[2] 2/4

（分）2·3 15 | 65 6 | （合）2·3 15 | 65 6 | （分）1·2 35 |

21 2 | （合）1·2 35 | 21·2 | （分）5·3 2 | 161 2 | （合）5·3 2 |

161 2 | 12 12 | 12 12 | 15 65 | 65 65 | 6 — ‖

（乙）C、4/4、小快板

（前略）

23 21 65 6 | 23 21 65 6 | 12 35 21 2 |
（甲）蚕 吐 丝，（乙）蚕 吐 丝，（丙）蜂 酿 蜜，

12 35 21 2 | 53 2 61 2 | 53 2 61 2 |
（甲）蜂 酿 蜜，（乙）人不学，不如物（丙）人不学，不如物！

（弱）32 32 32 32 | （强）61 21 2·3 2 | （弱）21 21 21 21 |
（甲）可以 可以 可以 可以 人而 不如 物 乎？（乙丙）岂可 岂可 岂可 岂可

（强）65 61 65 6 | （中强）22 22 13 2 | 02 02 16 5 |
人而 不如 物 乎（甲）你々 々々 无学 问！（乙）你，你不成 人！

05 05 61 5 | 05 6 1 5 |
（丙）想，想 你成 人（全合）教 你 成 人。

---

① 见北大《音乐杂志》2卷1号（1921.1.）。
② 原谱下附工尺谱，此处略。见北大《音乐杂志》2卷3.4号（1921.4.）。

标志着这一时期记录，整理最高水平的，是刘天华记录整理的《梅兰芳歌曲谱》（1929）。从文学的角度进行大规模蒐集，整理的代表性作品，则是刘复，李家瑞等人编纂的《中国俗曲总目稿》（1932）；它共收集了十一省的六千多首俗曲（包括说唱及地方戏曲）的曲词，其中多数是北京一带流行的说唱。

在译谱实践中（主要是工尺谱，它简谱译简谱、线谱），在使用音名、阶名和标明调名方面日趋统一，大多是采用了英美体系的标记法和唱法，由于经验的积累，在译谱法方面也日趋统一，大多是以宫、上作 do（工尺谱中，凡作 fa）。早期译谱中以宫、上作 fa，以征、六作 do 的情况比较少了。但在理论上，译法问题并没有解决，以致常々各持己见，莫衷一是。①

由于简谱和线谱的推广，促进了工尺谱的改革，主要表现在：加节奏线、横行、加小节线以及速度、表情记号等。但以简谱代工尺谱的情况逐渐更为普遍。

由于社会的需要和印刷业的发展，这一时期出版的各种俗乐谱，包括时调唱本，器乐（特别是丝竹乐）曲谱，戏曲唱本等，较前一时期大々增多了。其中有些是根据私家抄本印刷的，有的是按现行奏法（或经过加花）记谱的。②

---

① 参阅童斐著《中乐寻源》（商务，1926.）第三章，《中国现代艺术史》（良友，1936）李树化文第四节。又，全面从理论上解决工尺谱译法问题是在解放后；见杨荫浏文"工尺谱的翻译问题"，载"民族音乐研究论文集（一）"（1956.9.）

② 如《暑期国乐研究会第一届会员录》（1921.8.油印稿）中所载周少梅，黄致邑等人传谱。又如周石僧编《国声集》（商务铅印，1919.9.），特别注明是根据工尺加花奏法记谱的。

五四运动以来，社会重大事件在时调中得到了迅速的反映，这些时调流传很广。如1920年5月初版，1929年7月五版的《新编曲调工尺大观》（个道人编辑、北京新华聚乐社发行）时调编中，就收集了反映五四运动的调《坚持到底》（五更调）。当时这一类的时调流传南北各地，甚至在学校中都得到流传。①又如1923年8月三版的《弦歌小集》（栗庐编辑、上海世界书局发行），就收集了反映十月革命，赞颂列宁的"俄罗斯歌"等。

江南丝竹和广东小曲似乎是这一时期流行最广的器乐种类。除了社团演奏和曲谱刊行的传布电影外，唱片和广播也有助于流传。它们的流传和对于其它乐种的影响，对于推动汉民族统一器乐风格的进一步发展有积极作用。②

江南丝竹中最流行的曲目除上编提及的所谓"八大曲"之外，将军令、柳青娘（柳春相），柳摇金，傍妆台，倒八板等，在这一时期也仍然流行。

广东小曲在这一时期流行的曲目如："小调"中的仙花调、梳妆台、剪朵赏等；"过场"中的小桃红、三宝佛，柳摇金，双飞蝴蝶，雨打芭蕉等；"大调"中的昭君和番，打扫街等。粤剧唱腔流行的曲目有夜吊白芙蓉，岳武穆班师等。此外，粤

---

① 1922年1月江苏省立第三师范娱乐组印刷的讲义《雅声集》（二）和1925年9月（?）直隶第二师范音乐研究社印刷的讲义，都收集了类似"坚持到底"的五更调，但三者词、曲各有出入。另，张若谷文"江南民歌的分类"也记有这类时调小曲的歌词及曲目。

② 参阅《大嘉兴曲谱》（天津社会教育办事处音乐练习所杨学川编著，1916—17，油印本）内三六曲谱的说明。

讴，南音等说唱音乐也有不少流行曲目。上述各类广东一带流行的乐种，演奏时往往加进一些西乐器如小提琴等，是这一时期的新现象。在演奏风格上，它们脱离了原有的乐曲精神。

江南丝竹和广东小曲的流行，在专业器乐的改编、创作中得到了反映。如根据"梅花三弄"等丝竹乐和广东小曲加以改编的例子屡见不鲜。① 至于并非直接改编，就这些乐曲对于民间艺人、专业创作等方面的影响来说，则更为深远而且难以考核，如华彦钧的器乐创作和民间音乐的血肉关系。②

某些民族乐器的演奏技巧和创造在这一时期得到发展，突出者如刘天华对于二胡的改革。琵琶的柱位逐渐增多，音律较前完备，在音律、音域及转调等方面，更能适应近代创作和演奏的要求；改革者有刘天华、杨荫浏等。京胡的制造和演奏技巧也仍在发展，改革者有杨宝忠等。扬琴方面，在丘鹤俦所编

---

① 根据"梅花三弄"改编的乐谱有：郝路义（〔美〕Loiise Strong Hammond）的《梅花三弄》（钢琴谱，商务，1926.5.），顾子仁的《梅花三弄》（钢琴谱，载《民间音乐》〔序于1928.6.1〕）。夏利柯（Harry Ore）曾根据粤调大八板、梳粧台、卖杂货、水仙花等四曲，改编成《South China Fantosy (The Lady and the Flowerseller)》（序于1931.7.上海）。此外，据聂耳日记，上海俄人乐队当时也曾改编梅花三弄、老八板等民间乐曲，用管弦乐形式演出。又，聂耳后来编曲，录成的"金蛇狂舞"，即是民间丝竹乐"倒八板"。

② 参考《瞎子阿炳曲集》（万叶，1952.2.）中杨荫浏文一、二、三。

著的粤调杨琴谱《琴学新编》（1920、1、），《琴学新编第二集》（1923、1、）中，论述了杨琴的结构、记谱法，而且也论述了演奏法并编足了一些练习曲；这对于提高杨琴演奏水平有良好作用。另外，祝湘石对于杨琴制造也做了某些改革。①

其他乐器如笛、箫、笙、筝、三弦、阮等，其演奏方法在音乐杂志和各种曲本中，也多有论述。

---

①见"说秘式铜弦琴"，载《音乐季刊》第三期（1924、4、）

# 参孜資料


1，刘复：《从五音六律说到三百六十律》（1930、5、印刷）。
2，刘复：《十二等律的发明者朱载堉》（1932年，北平印刷）。
3，查阜西等："1956年古琴采访工作报告"，载《民族音乐研究论文集（三）》（1958、3、）
4，周庆坡编：《晨风庐琴会记录》（1920）
5，李荣寿："音乐杂志是什么"，载《音乐杂志》2卷9、10号（北大，1921、12、）。
6，丐央白编：《民间十种曲》（上海光华，1931、10、再版）的卷头语。
7，童斐：《中乐寻源》（商务、1926）第三章。
8，《中国现代艺术史》（良友，1936）李树化文第四节。
9，杨荫浏："工尺谱的翻译问题"，载《民族音乐研究论文集（一）》（1956、9、）。
10，许我黟："改良工尺记谱法刍议"，载《音乐季刊》第

四期（1924、9、）。

11，周石僧编：《国声集》（商务，1919，9，）。

12，什道人编：《新编曲调工尺大观》（北京新华聚乐社，1929、7，五版）时调篇。

13，梁庐编：《弦歌小集》（上海世界，1923，8，三版）。

14，杨学川编著：《大嘉兴曲谱》（天津社会教育办事处音乐练习所油印本，1916－17，）内三六曲谱的说明。

15，杨荫浏等编：《瞎子阿炳曲集》（万叶，1952、2，）中，杨文一、二、三。

16，曹安和：“琵琶介绍”，载《民族音乐研究论文集（三）》1958，3，）。

17，王鹤俦编：《琴学新编》（1920，1，），《琴学新编第二集》（1923，1，）。

18，秋帆：“祝祝式铜丝琴”，载《音乐季刊》第三期（1924，4，）。

# 第六章 戏曲和说唱音乐

## 第一节 京剧的革新和地方戏曲的发展

在"五四"新文化运动中，对于戏曲的发展，曾产生过热烈的论争。当时文化革命主要是反对封建文化，因此对戏曲中的封建成分进行了猛烈的攻击。但同时却出现了"全盘否定"的偏向；这就妨碍了革命知识分子和艺人结合起来对戏曲进行改革工作的开展。结果，传统戏曲则依然沿着自己的道路向前发展。

这一时期中国的社会状况是十分复杂的：一方面是资本主义在"五四"前后的发展，无产阶级正一天天壮大起来；另一方面是帝国主义和封建势力进一步勾结起来，对中国人民进行残酷的统治和压榨。因此所反映出来的两种意识形态——进步和腐朽堕落的，也必然影响到戏曲艺术中去。

当时上海广州一带，商业资本比较发达。在戏曲中，较大的剧种（如京剧、粤剧等）也开始受到了商业化的影响。为了只求卖座，不顾传统的艺术，竞演机关布景的连台本戏。风气之所及，甚至某些有良心的优秀艺术家，也为经济所迫而不得不在严肃的历史剧里凑拼一些机关布景。关于这方面的情况；欧阳予倩在"自我演戏以来"中，对当时的情景有过这样的描绘："信芳正排「汉刘邦」，我也帮他搜集些资料，但因为卖座不甚好，只好一本一本的赶着排下去。他固然是忙得个不了，我也曾概着白天在下场看书有空的时候编不得挥的句，这本戏当然说不上甚么意义和编制法，不过是求其卖钱而已。但是信芳是个欢喜读些中国书的人，他一面求卖钱，一面又想把他的书放进戏里去，于是不得不把正史稗史咬文嚼字和机关戏法拼凑在一处。我记得在第二本里饰的是虞姬，还有一本不记得饰

一个什么矮人，和刘邦一同逃走，走到一间庙里，而追兵已至，两个便藏在香炉里——菩萨背后，追兵翻转香炉竟是空的，这便是机关的巧妙。——人进机关，后台叫作钻机关。当我们钻进香炉里面，仅仅容得下两个人，还要用特别紧凑的方法互相拥抱，所以逼得连气都出不来。我们跳过好几个过场，往炉里面一跳，蹲伏下去，和伏酸菜一样，一个木盖从上面压紧，只听得彼此的肺部和外面的锣鼓一样紧张，咚咚咚咚地响个不住；他的汗一点一点的滴在我的头上，而台下彩声大作。从机关中钻了出来，不免粉黛交下，赶忙拂一拂泥土，匀一匀化妆，换上一套衣服，如此端急未定，又匆匆的走出去大唱其慷慨的二簧，风尘仆仆的我，这样连来几天，嗓音便受了影响”。

这时北京的京剧，虽然受商业化影响较小，但在北洋军阀统治下，过去曾经一度兴盛的反映现实生活的时装新戏也被古装新戏取而代之。

但另一方面，优秀的著名艺人和个别新文化运动工作者却坚持优秀的传统，进行不断的革新，并开始探索传统戏曲改革问题。同时，出现了一批优秀的剧目。

北京剧中，战斗的表演艺术家周信芳，当“五四”运动，学生打卖国贼曹、章、陆的爱国行动传到江南后，便演出了《学潮打金刚》（任天知作），对学生运动表现出深厚的同情。由于反应强烈，演出第二天便遭禁演。在1922年至1923年间，帝国主义加紧侵略中国，北洋军阀残酷剥削和杀害人民，以及工人运动不断高涨的时候，又写了《张良博浪锥》和《陈胜吴广》等剧，并修改演出了抒发小人物正义感的《赵五娘》《清风亭》，在这两个剧目里，成功地创造了热心忠耿弃儿，最后以死来鄙视忘恩负义的新官僚的张元秀和信守诺言照顾老友一家，生死不渝，充满正义精神的张广才。1927年更参加

了新文艺团体春阳社，和一些话剧演员合作，创造性地扮演了欧阳予倩所写的《潘金莲》里的武松，虎虎有生气地刻划了一个反土豪恶霸的英雄人物。在他的艺术创造里有着鲜明的倾向性，他绝不单纯追求形象和声音的美，而是深刻掌握人物的内在性格，使得观众同情或不同情他所塑造的人物，以达到歌颂或讽刺的目的。他的唱十分接近语言，务使观众每句都懂，他的使腔完全从人物思想感情出发，决不毫无目的地使"九曲三湾"的腔，有时几乎是一字一字斩钉截铁地喷出由于感情强烈而务串，所以音乐性是很强的。

艺术大师梅兰芳在这段期间，除了始终坚持演出优秀的传统剧目及前期创造的古装新戏如：《霸王别姬》《醉酒》《天女散花》《黛玉葬花》等剧目外，并创作了《洛神》《西施》等古装新戏。他继承了京剧悠久的优良传统，在旦角的表演艺术上，吸取了过去许多著名旦角的精华而集其大成，把各种旦角的表演技术——唱、念、做、打——有机地结合起来，推向新的高峰，丰富和提高了我国戏曲表演艺术的优秀传统。

例如在《洛神》的音乐设计，为了戏的内容要求与舞蹈紧密结合，故与著名京剧胡琴家徐兰沅合作下，在曲调方面采用了西皮导板、慢板、原板、二六、流水板和散板，把这六种板连结起来，并在原板的过门里加入"回回曲"、"山坡羊"、"万年欢"、"一枝花"、"变调的"回回曲"等曲牌。这样的处理方法，在当时京剧音乐上完全是新的创造。运用这几种板别，并把"回回曲"等几支曲牌的片断从各个整的曲牌里选择出来分别插在每句原板的过门中间，不但和舞蹈结合得非常紧密，而且和前后的原板过门衔接得十分自然和协调。（见附例：）

又如在《西施》一剧中，为了丰富音乐伴奏，与名琴师徐兰沅、王少卿共同合作，把二胡也加进来与京胡合奏。自此以后，

例：

尾板 2/2　　　　　　　　　　　　　　　刘天华记谱

5 6i | i 7 6 0 | 53 i 5 65 | 5 32 35 6i |

我 这　里　　戏 清流　来　把

66 5 4323 | 5. (6 565 | 36 5321 6 | 5 ‖ 2/4 i 65 |

滚　分　(收头)　　　　　　　　(回令曲)

43 235 | 55 3565 | 3 i 6.5 | 43 235 | 55 3565 |

3 i6 | i 7 6) ‖ 接锣鼓朵头 (06 | 5i 6535 |

2165 3212 | 6i25 3612 | 1) ‖ 56i | i 7 60 |

我 这　里

i i3 565 | (3532 123) | 535 76 | 6 6 35 |

拾翠 羽　　　　且 簪 云

6.i 55 | 6. ‖ (5 | 6765 35 | 6 ‖ i2i |

鬟　　　　　　(山坡羊)

65i 6532 | i23 2165 | 6i i2 | 3.2 i76i | 232i 55 |

3 3 | 06i 6535 | 6 ‖ 过门…… 接一句后又接"万年欢"

再过一句又接"一枝花"…… (略)

二胡便成为青衣唱腔的不可少的伴奏乐器。在他们共同创造下，旦角的唱腔中开始出现了反二黄原板、反四平、反西皮二六等板，并作了创造性的变化，因而使旦角的唱腔大大丰富起来。

京剧的其他著名艺人，如程砚秋、盖叫天等，在这时期内也进行了不少的革新和创造。

在"五四"新文化运动的直接影响下，欧阳予倩于1919年至1922年间，在南通主持了伶工学社。采用新的制度和方法来培养戏曲演员及戏曲乐队人员，废除过去科班训练戏曲人材某些不合理的部分。这在当时来说完全是开风气之先的。后又亲自创作并演出了《潘金莲》等许多新剧目，在京剧改革工作上作出了一定的贡献。

粤剧音乐在这时开始产生了较大的变化。由于演出的需要，改用方言演唱，而粤语声调较低，高亢的声调不甚适宜，故原来梆黄的格律便逐渐被突破。在梆黄的基础上发展了许多不同唱法的若干唱腔，如梆子里的反线、芙蓉以及反中、慢板等。同时吸收了许多民间的流行曲调，如南音、粤讴、龙舟等。此外还有梵曲及小曲如《双飞蝴蝶》《柳新娘》《剪剪花》等也被采用上了。在唱法方面，过去生角都唱"子喉"（男声假嗓），此时却逐渐改用"平喉"（真声）演唱。粤剧的声腔既然不断起了变化，伴奏乐器也必然会跟着变，同时也反过来影响声腔的发展。这时乐器种类逐渐增多，乐队慢慢加大，特别是低音乐器更多被采用。从1919年起，先后增添的乐器有大、短喉管、二胡（子弦用钢丝）椰胡、扬琴、秦琴等。到1925年间，更加入了某些西洋乐器。最早试行的是小提琴及小号（加弱音器），后来萨克管、木琴、结他等乐器也加入伴奏。这样的发展，有好有坏，好的方面是加重了地方色彩，丰富了粤剧的音乐；而坏的方面是为了竞尚新奇，无原则的生硬拼凑。特别后来更把

黄色歌曲和爵士音乐都使用上，这种恶性发展，已经快会破坏了粤剧的音乐艺术，引导到腐化堕落的地步。

地方小戏在这一时期内都有较大的发展，特别是评剧。

评剧起源于河北冀东一带。早在1900年左右，由当地的"莲花落"与东北传入的"蹦蹦"结合发展而成。莲花落从乡村到集镇上活动了一个时期，约在1912年前后便发展到唐山。1919年评剧创始人之一——成兆才编写了具有进步倾向的时装戏《杨三姐告状》，这便奠定了评剧表演现代生活题材的时装戏的基础。成兆才编写的剧目有九十多个以上，他对评剧的发展起了极大的作用。这时的著名艺人有月明珠等，他所创造的"反调"是评剧曲调中最重要的曲调之一。在伴奏乐器方面，这时已有一把板胡两把笛子以及打击乐器。后来评剧的发展重心从唐山移到了东北一带，女演员也逐渐成长起来，最著名的有李金顺等。约在1927年前后，伴奏乐器从李金顺开始有了很大的发展，用她的话来说："我要五音乱弹！"增加了笙、箫、二胡、三弦等。这时的评剧得到了进一步的发展，从"唐山落子"时期跨进到更为成熟的"奉天落子"时期。

越剧、黄梅戏、沪剧和扬剧等地方小戏，这时也开始出现在大城市的舞台上，并吸收了大剧种的优秀传统而得到发展。

这一时期内，湘剧、越剧、汉剧、豫剧等许多剧种都开始出现有女演员。这无论从音乐上、表演上以至戏剧内容上，都对戏曲的发展产生很大的推进作用，这实在是戏曲在这阶段中较大的革新之一。

## 第二节　第一次国内革命战争对说唱音乐和戏曲的影响

中国共产党的成立及第一次国内革命战争对说唱音乐和戏曲产生了积极的影响。当时革命根据地广东，出现了不少具有民主爱国和革命内容的粤曲（包括南音、粤讴、龙舟歌）其中有些是直接作为革命宣传的武器而出现的。它的发展的过程，最初只是感叹祖国面临帝国主义侵略的危难，疾呼民众觉醒救国。如《东洋留学生归国》，这首歌曲被灌成唱片。后来则直接宣传解释新三民主义，提出"打倒帝国主义"、"打倒军阀"、"打倒贪官污吏和土豪劣绅"以及平均地权、节制资本等革命口号，并号召群众团结起来，支援革命军队及各地的群众斗争和武装起义。如《群众革命歌》、《时局歌》及《拥护三民主义歌》等。也有反映沙基惨案，悼念革命先烈的《沙基惨案》《夜吊沙基烈士》《英雄之墓》等。这些曲艺短小精悍，能及时反映现实生活斗争，经常在群众之中演出，宣传革命道理，发挥它的战斗作用。虽然由于方言的限制，这些歌曲只在粤语地区流行，但群众却感到特别亲切和容易接受，有些老工人至今仍能背唱，如《沙基惨案》和《夜吊沙基烈士》就是从老革命工人中记录下来的。

革命形势发展到武汉的时候，原来汉口有名的大型游艺场"新市场"改称"血花世界"（即今民众乐园），归共产党员李之龙主持处理，这里有京剧、汉剧、话剧及杂技等。而过去只能在租界演出的湖北花鼓戏，这时在李之龙帮助下，也进入了"血花世界"演出，并改名为楚剧，形成了武汉戏曲界空前大团结的景象。

楚剧由于接受了革命的影响，这就不仅使它与群众建立了

更密切的联系；而且在内容和形式上都产生了较大的革新。这时成立了一个楚剧演员训练班，在提高文化的同时，也灌输了一些戏剧理论。在演出的剧目方面，有创作和根据汉戏或外国剧本改编的时装戏《雨白》《父之归家》《费什写》《纵民误》《千丝扶》等，也有经过整理的传统剧目如：《思凡》《孤刻巴》《打渔杀家》《董永卖身》《陈桑埃良》等。这些戏在一定程度上反映出人民反封建反强暴的愿望，在形式上则更半接近话剧的排演，用楚剧声调唱出。但在当时说来，对楚剧确是一大跃进。至于音乐上，也有很大变化。在1926年以前，它的唱腔仍保持着一唱众帮的路子，主要的腔调仅有四平、纽丝，悲腔、迓腔四项（其本系为民歌小曲及说唱故事），乐器部分，还□有鼓板锣钹为节拍，没有伴奏。这时则把一唱众帮的声调么整了一下，把帮唱帮腔的句尾改由胡琴托腔。后来更将原有的迓腔，要去其滥浮，改作叹调，依腔伴奏。由是楚剧的音乐又前进了一步。但采用汉剧的西皮和二黄试验则是1929年以后的事了。

楚剧的新发展刚刚开始，第一次国内革命战争便遭到了失败。因此无论从内容到形式，后来都改变了趋向，从此便走向了另一条曲折的道路上。

当时革命的影响不仅在革命势力较厚的南方戏曲界中得到反映，就是在北洋军阀统治地区下的豫剧，也出现了一些具有革命气息反映现实斗争的时装新戏，如：《长春憾锁》 《俩正红》、《袁世凯皇帝梦》等。这些优秀的剧目，在豫剧的发展史上，写下了光荣的一页。

总的说来，由于当时革命形势正在开始扩大和发展，来不及对地方音乐和戏曲加以全面的领导和改革。所以那时主要还是从内容上进行了初步的改革尝试，而音乐上虽然也有某些

发展，但还是改革不多。只有在以后的抗日革命根据地和建国以后，说唱音乐和戏曲才得到空前的繁荣和无限发展的前景。

# 参考书目


1、《中国戏曲研究资料初辑》（欧阳予倩）

2、《评剧简史》（胡沙）

3、《黄梅戏音乐》.

4、《扬剧曲调介绍》

5、《越剧曲调》

6、《越剧音乐发展概况》

7、《梅兰芳舞台生活四十年》

8、《三民主义歌曲》（研究所藏书 851.3 SM全）

9、《永安公司唱片曲本》

10、《京粤曲风琴谱》

11、《自我演戏以来》

12、《戏剧报》1955年4、5、6月号有关纪念梅、周二人舞台生活五十周年的文章。

13、《五十年来北平戏剧史料》

14、师大《戏曲史》教学大纲

15、戏曲研究院《戏曲史提纲》

16、《广东音乐》（李凌）

17、四十年来粤剧表演艺术的变化 载《戏曲研究》1958、第1期

18、《徐兰沅操琴生活》

19、名琴家王少卿 见《戏曲音乐》1959年1月号

# 第七章 工农革命音乐的萌芽

自从马列主义传入中国，五四运动的爆发，中国工人阶级登上了政治舞台，特别是中国共产党的成立以及第一次国内革命战争等一系列重大的政治变化，都对音乐文化产生了积极的影响。因而，在音乐上也得到了直接的反映，出现了一批我国早期的工农革命歌曲。从此，工农群众的革命歌声也逐渐响亮起来。

在1919年五四爱国运动中，为了配合运动开展而进行了声势浩大的宣传鼓动工作，除了口讲笔写之外，还曾利用过歌曲的形式。当时天津的广东旅津学生再版了"国耻勿忘"①，其中的《强国歌》和《爱国歌》，揭发了日帝的侵略野心和自强御侮的办法，这些歌曲适合群众的文化水平，也是群众所喜闻乐见的，所以起了不小作用。至1920年上海出版的《风琴戏曲谱》里所附录的《爱国五更调》，就更忠实地反映了五四爱国运动，记录了："学生顶着硬，打杀章宗祥，卖国贼应该打，勿赦恕，众国贼，那黑心黑肚肠，情愿投东洋。"並动员"大众心要齐，外人勿被欺，抵制日货顶争气。"

但真正由工人群众唱出："无产阶级快起来，拿起铁锤去进攻！"② 这样富于战斗性的歌曲，那还是1921年长辛店工人举行纪念五一节的事。当时北京共产主义小组邓中夏等在长辛店创办了劳动补习学校，在补习学校学习的工人就练唱了由学校教员和北大学生编的《五一纪念歌》，近在有一千多人参加

---

①见《历史教学》1959年5月号里《"五四"时期天津爱国运动概述》

②见《人民文学》1959年5月号里《中国工人第一次五一大会》.

的五一纪念大会上登台歌唱。其歌詞是这样的：

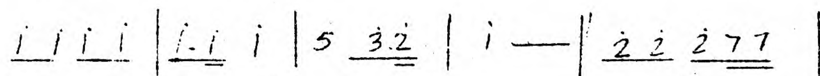
(一) 美哉自由，世界明星，拼吾热血，为他牺牲，要把强权制度一切掃除净，記取五月一日之良辰。

(二) 紅旗飞午，走上光明路，各尽所能，各取所需，不分貧富貴賤，責任唯互助，願大家努力齐進取。

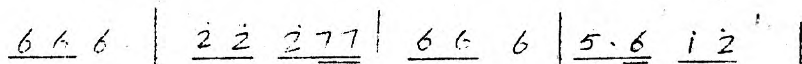
1922年，安源路矿的工人在刘少奇等领导下，举行了名闻全国的大罢工，並成立了安源路矿工人俱乐部（当时的工会）。据萍乡煤矿的老工人回憶，那时工人们就唱过这样的歌曲：

安源路矿工人俱乐部《歌 ①

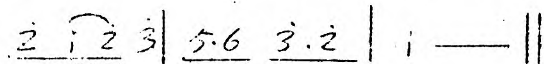
2/4



被人侮辱压迫的　唯我劳　工，　世界兮我们



当創造，　压迫兮我们　须解除，創造　世界



除　压　迫，团结　我劳　工　　　　（彭炳喜唱）

在"二七"惨案发生后，他们又曾传唱过《京汉罢工歌》，指示了："打倒军阀方有幸福享。"

就在这一时期，《国际歌》开始介绍到我国来了。早在1921年，上海"民国日报"副刊便登载过翻譯了的《国际歌》

---

① 据說这首歌詞是刘少奇同志写的，第二次国内革命战爭时，在紅军根据地里曾经用这首歌詞（稍经改变）另行配上新的曲調，改称《劳工歌》。

的歌詞。后来瞿秋白更把曲譜连同自己的新譯詞一起刊載于1923年6月出版的“新青年”（季刊）第一期上，並作了热情的介绍。希望“中国受压迫的劳动平民，也能和世界的无产阶级得以「同声相应」。”並予期此歌“将来且成世界共产社会之开幕乐呢”[①]。同期还发表了瞿秋白創作的《赤潮曲》，唱出了：“猛攻！猛攻！捣碎这帝国主义万恶丛；奋勇！奋勇！解放我殖民世界之劳工”。並充满信心地展望将来：“从今后福音遍被天下文明，只有共产大同。”[②] 这首歌曲的流行范围虽然不很广，但有些革命老前辈至今仍不时歌唱，[illegible]海就曾把这首歌詞写在其手扎的第一页上。

在这时期的前后，革命歌曲逐渐增多起来。有运用过去的学堂乐歌或某些其他的曲調而填上新詞的：《工农兵联合歌》、《国民革命歌》、《反对帝国主义歌》[③]、《农工歌（劳动歌）》[④]、《最后胜利一定是我们的》、《纪念五一歌》、《前进》[⑤]等；也有从苏联翻譯介绍过来或另行填詞的：《少年先鋒队歌》、《进行曲》[⑤]、《“二七”纪念歌》[⑦]等等。很明显，

①.見1923年6月出版的“新青年”第一期《国际歌》一文。

②見《赤潮曲》.（准备公开出版的参攷歌曲集將要全首登載）

③采用学堂乐歌《中国男儿》的曲調.

④采用法国儿歌《你睡吗？》的曲調

⑤采用《马赛曲》的曲調.

⑥即《光明讚》.共四段歌詞，前三段是新写的。

⑦采用《永恒的記忆》的曲調。

当时这些歌曲多是紧密地配合着政治运动的开展而产生、流传的。如纪念五一劳动节和"二七"惨案，配合孙中山逝世所形成的宣传革命运动而出现的《追悼中山先生歌》，为童子团所写的：《童子团歌》、《劳动儿童团歌》等。在内容上，这些歌曲都从各个不同的角度，直接体现了1922年7月党在第二次全国代表大会上提出的"打倒国际帝国主义"、"打倒军阀"、实现"八小时工作制"等民主革命的战斗纲领，在歌曲中普遍地唱出了这些响亮的革命口号。同时，也开始出现了国民革命和工农兵联合起来进行斗争这样新的题材，这是过去的歌曲所没有的，只有在党第三次全国代表大会上作出了建立革命统一战线政策的决定后，才可能提出这些新的革命口号。而在某些个别的歌曲却控诉了资本家的残酷剥削，甚至唱出了："打倒他，资本家"①和"那怕资本家残忍，看明朝世界革命祝大同②"这些无产阶级战斗的号角。当时这些歌曲都是流行较广的，特别是《国际歌》、《少年先锋队歌》、《国民革命歌》和《工农兵联合歌》影响最大。而绝大多数歌曲一直流传到第二次国内革命战争时的农村革命根据地去。

此外，随着革命形势的发展，各地还流传有不少当地的革命民歌。早在1923年上海第三版的《弦歌小集》里，便载有歌颂苏维埃和列宁的时调《俄罗斯》。这是我国最早歌唱苏联的歌曲之一，从这里可以体现出当时中国人民对苏联和列宁的敬佩与向往的深情：

---

① 见《纪念五一歌》

② 见《童子团歌》

# 俄罗斯

2/4

1. 1 6 | 5 5 | 6 6 5 3 | 2 1 2 | 5 3 5 6 | 2 3 2 |

一更 里来 月 初 升 俄罗斯个专制吓

二更 里来 月 正 明 虚无党个秘密呀

三更 里来 月 儿 高 欧州那个大战呀

四更 里来 月 华 开 自由那个铁锁呀

五更 里来 月 西 沉 苏维埃个建设呀

6 5 1 6 | 5 — | 5 6 1 | 2 3 5 | 2 3 1 5 | 6 — |

有 名 声 莫 斯 科 与 圣 彼 得

结 同 盟 花 容 月 貌 苏 菲 亚

起 风 潮 柏 林 推 倒 威 廉 帝

一 齐 摧 独 夫 授 首 平 民 胜

告 成 功 拿 翁 华 府 都 无 色

5 3 5 6 | 2 3 2 1 | 6 5 1 6 | 5 — | (6 2 1 6 | 5 1 6 1 | 5 — ‖

赫赫那个 威仪吓 汉 两 京

断头那个 台上呀 放 光 明

连累那个 俄皇呀 没 处 逃

天道那个 昭彰呀 在 后 来

世界那个 英雄呀 标 李 宁①

---

① 即列宁

后来，在列宁逝世以后，上海的工人又唱过一首用“五更調”填詞的《紀念列宁》。这时已经唱出：“要想好，只有起来，跟着列宁跑”了①。以后在“五卅”运动中，上海工人曾经流行过不少这类填詞的民歌小調。如：仿“孟姜女”調的《五卅运动》、用“泗洲調”改编的《五色国旗当中飘》以及用同名小調改编的《十把扇子》等。

在农村里，由于党所领导的农民运动的兴起，革命民歌也逐渐涌现出来。在彭湃领导下的广东海陆丰的农民运动，是当时农民运动最先进的地区之一。早在1921年春，彭湃担任海丰县教育局长时，为了筹备纪念“五一”国际劳动节，他便作了一首《劳动节歌》：

今日何日？　“五一”劳动节。
　　世界工党同盟罢工纪念日。
劳动最神圣，　社会革命时机熟，希望兄弟与姊妹，
　“劳动”两字永牢記。

这首歌被作为当时海丰各中小学音乐課的教材，因此，早在劳动节之前，在学生群里便流行起来。

同年，彭湃开始进行组织农民的活动，在进行宣传工作时，除了口講表演魔术给农民看外，还用留声机放唱片给农民听，这种宣传方式很受农民欢迎。为了进一步启发鼓动农民起来斗争，彭湃又把流行于当地的童謠加进新的内容来教给牧童们歌唱：“冬呀冬！田仔（佃农）骂田公（地主）：田公着厝（在家里）吃白米，田仔耕田耕到死！田是公家个（大家的），他无份，你无份，有好做，有好吃；你有做，佢无吃；不是革不

---

① 見《紀念列宁》

好，是你不去想清楚。"（《田仔骂田公》）同时，彭湃也教农村妇女们唱起了山歌。

在1924年，当地的农民运动正遭到反动军阀陈炯明的摧残，适值列宁逝世时农民就唱起了彭湃编撰的"白字曲"①《工农听說起》，以抒发哀悼和控訴反革命所犯的罪行。此外，当地还流行过不少其他的革命歌曲和山歌。

这时，集体的歌詠已越出了学校和軍队的范围，革命的工农兵群众广泛地传唱着革命歌曲。但由于許多地区还在反动軍阀統治下，因而許多政治性十分鮮明的歌曲是不能自由纵情歌唱的，只能在党团組織内秘密流传，或者利用公开了的工会来教唱某些政治性不那么明显的歌曲。据上海老革命工人的回忆，《紀念列宁》当时就只能在党内唱。李貞华在"雨天学歌——回忆父亲李大釗"一文里也說过："他就开始教我们唱国际歌和少年先鋒队歌。他一边弹琴，一边用低沉的声音唱着。他說不能唱得声音太高了，叫街上的警察暗探听見，是会把我们捉起来的！"但是，黑暗反动的統治終归不能阻碍人们的歌唱，随着革命形势的发展，群众的歌詠活动也逐漸开展起来。

"五卅"运动时，在全国反帝大浪潮中，革命歌曲鼓舞着群众的对敌斗争。这时"国民革命"已成为全国人民的行动綱領。所以无論大江南北，不分男女老少，莫不高唱《国民革命歌》。在1925年6月23日，广州十万工人、农民、青年士兵和学生举行了大示威游行，在群众队伍里，"打倒列强，除軍阀"的歌声和口号声混成一片，当游行队伍走到沙面英租界对岸时，遭到了英法帝国主义的射击和砲击，但革命群众一直没有间断

插图二

---

①"白字曲"是海陆丰最流行的敘事性的通俗歌曲，现在記載下来的《工农听說起》是后来在流传中经过改动的，和原来已有很大出入。

插图一：沙基慘案照片見研究所中国近现代音乐史陈列室。

地高唱着，越唱越响亮。

当时，上海展开的“三罢”①斗争正在遭到敌人的破坏分化民族资产阶级开始了动摇，为了团结一致，坚持斗争，一方面揭发了：“总商会长虞么洽卿，十三条条件来提示，得了贿六十万金，哎哟！哎哟！从此後消息不明。”②同时在自己的队伍里，又唱着这样的歌声来互相勉励：“工人学生立志强，热心来把商家劝，坚持到底莫退让。”“全国同胞要齐心，眼前有句要紧话，第一团体结得紧。”③

对具有小莫斯科称号的海陆丰，当时广州“少年先锋”社的記者就曾经有过这样的报导：“小莫斯科的孩子们都学会了唱‘国际歌’，年青的工农还要唱‘少年先锋队歌’和‘劳动歌’④。”这几首歌曲在当时的海陆丰确是很流行的，经常可以听到“起来，饥寒交迫的奴隸……”这些嘹亮的歌声，有时劳动人民唱的音調是不大和諧的，唱到“我们要做世界的主人……”竟变成了呐喊的口号声，随即附和着一阵爽朗的欢笑。

在国民革命军的年青战士队伍内，最早流行的歌曲是《工农兵联合歌》和《国民革命歌》，但后来战士们都更加喜爱《

---

①罢工、罢市、罢課

②见《五色国旗，当中飘》。

③见歌曲《五卅运动》，据說这是瞿秋白写的歌詞。

④即《农工歌》。

国际歌》和《少年先锋队歌》[1]。这些歌曲已经成为他们生活中一个重要的组成部份。

"五四"后革命形势蓬勃发展，中国共产党成立后不久，革命统一战线迅速形成，反对帝国主义和反对封建军阀已成为全国人民的共同要求，因此，这些革命题材也必广泛地影响到各阶层的音乐生活中去。

在1922年前后流行的时调中，就有不少是反映了当时帝国主义的侵略和国内政局的黑暗与专制以及人民的爱国主义精神的，如提醒人民"卧榻傍边有野兽，张牙午爪要吞人"[2]；快快救呀！莫做亡国民[3]"，以及"改良鲜放真要紧，专制勿应该呀！国殿方趾都平等，总是真太平呀[4]！而另外一些则反映了人民在军阀横征暴敛下的痛苦生活，如甘肃民歌《孔司令》和时调《五更调》等。但当北伐战争胜利发展的时候，又出现了："五千年古国要出头呀；锄头底下有自由呀！[5]"这样充满希望的欢呼。

当时革命形势的发展不但在民歌中得到广泛的反映，就是在中小学的唱歌中，具有反帝反封建和爱国主义内容的歌曲也逐渐增多。如：《五九国耻纪念歌》、《这个自由的标帜》、

---

①这材料见自"建军三十周年征集的革命回忆录"的小册子，名字記不清。

②見歌曲《春調》

③見歌曲《銀  扭絲》

④見歌曲《民权歌》

⑤見南京山歌《锄头午歌》，詞是陶行知在1927年填写的。

《不作工的不配吃飯》，《救国歌》，《庆祝北伐胜利歌》，等。

在北方冯玉祥领导下的国民军，由于受到共产党和形势的影响而开始倾向革命。因此在他们所流行的生活和战斗的歌曲中，也出現一些具有进步内容采取聖詩曲調的歌曲。如：《国恥歌》、《吃飯歌》等。

此外，流行較广影响較大的还有《滿江紅》、《苏武牧羊》等歌曲。

当然，这些歌曲的革命性並不是每首都那么鮮明的，其中也带有某些改良或妥协的色彩。如希望通过儲金来贖回胶济鉄路以保护国家主权的《儲金贖路》歌等，这恰好反映出小資产阶級的軟弱性和民族資产阶級的两面性。

1927年第一次国内革命战争終于失败了。敌人对革命力量进行了疯狂的屠杀，无数革命烈士在刑场上慷慨激昂地唱着《国际歌》英勇就义，其中也出現了一些对革命事业充满胜利信心，对敌人表現出最大的蔑视和嘲諷的山歌，如："人人喊我共产妹，死都唔嫁張九华，红白总要分胜負，白树謝了开红花①"

"有吹号筒有拿槍，多兵士来送丧，世多官员做孝子，死到阴间心也凉②。"在国民党黑暗统治的地区，人们却充满希望

---

①这是大革命时期的宣传員張剑珍在就义时所唱的五华客家山歌。

②这是大革命时期英勇参加革命斗争，后为反动派所杀的魏娣（另一传説是張六妹）在就义时所唱的客家山歌

地流传着这样的歌声："春风吹又生，梅绮紫梭，当下种子多"①

，"八一"南昌起义却标誌着中国革命进入一个新的历史时期，革命的音乐活动也走上了一个新的阶段。

"五四"运动和中国共产党的誕生使中国音乐运动在历史上开拓了新的纪元。自此出现的革命歌曲和群众的歌詠运动便成为共产党所领导的新民主主义文化运动的一个组成部分。虽然当时在音乐上无产阶级还没有形成自己的专业队伍，但革命歌曲的出现以至于流传，都是和共产主义的思想领导以及党所领导的群众革命运动分不开的。当时党的許多领导同志，如瞿秋白、彭湃等，都亲自编写过歌詞。据后人的回忆，瞿秋白在翻譯《国际歌》时，"他对于每一个字的翻譯都非常認真。他会弹琴，懂乐譜。在翻譯这首歌詞的时候，为了譯得好，而且能够唱，他总是譯好了一句，就合着乐譜，反复弹着，唱着，使它唱起来顺口。"② 而在毛泽东开創办的"全国农民运动講习所"的第六屆（1926年）的記載中，就规定有革命歌和革命画的課程。从这些历史事实中，充分体现出党对音乐文化事业的培养和关怀。

这时期所出现的革命歌曲具有鮮明的反帝反封建的内容。它們随着革命形势的发展，不断出现新的题材，它启发，动员教育了群众；唤起了人民的覺醒和提高了群众的阶級覺悟；並且鼓午了人们的革命斗争意志和坚定了人们对革命胜利的信心；而成为群众革命斗争的有力武器。[插图二] 正如最早的革命歌曲集之一——1926年中国青年社出版的《革命歌集》的序言中所説："革命的歌曲是革命軍的'生命素'，是他的无可抵禦

---

① 見《镰刀斧歌》其中歌詞是陶行知在1927年底填的。

② 見"瞿秋白同志战斗的一生"載於《紅旗飘飘》第五輯。

插图二：《革命歌集》封面.

的炮火刀剑，是他的无限的生力军的源泉。……自然，这里面会多着不和谐的音調，不雅驯的字語；一面，我们希望受读者的指正，可是一面则又以「下等人的本色」自辩自慰，因为这个並不是为了歌伎舞女们在玫瑰色的氈墙上娱乐先生、大人、老爷、太太们而存在的呵！”当时，革命歌曲这种明确的目的性，便成为音乐为政治服务的优良传统。

由于当时还没有无产阶級的专业作曲家，因此，那时的歌曲主要是旧調填詞或翻譯苏联的革命歌曲。旧有曲調的来源大多是民歌（包括时調、山歌、儿歌等）、学堂乐歌、旧军歌、苏联及其他国家的歌曲等。从曲調的风格与歌詞内容的結合看来，多数歌曲还是比较统一的，其中有些音乐形象也比较鮮明。如利用苏联哀悼牺牲的同志的《永恒的記忆》底曲調来填上以追悼“二七”先烈为内容的《二七紀念歌》，或选择某些具有进行曲风的旋律来填上雄壮豪迈激昂的歌詞，而对于叙事性的歌詞则多配上民歌小調。至于某些为群众所不习惯的音程和旋法，在流传过程中人们也自行改动了，使它更易于为群众所接受，而得到更广泛的流传。由于旧調原为群众所熟識，因此这些歌曲便为工农群众所喜闻乐见。而旧調填詞的方法却成为当时甚至后来革命音乐为工农群众服务的有效手段。同时，这些革命歌曲的音調对后来无产阶級音乐专业创作也产生了深远的影响。而工人阶級及其先鋒队共产党所领导的新民主主义的音乐运动，也就是这样以壮阔的步伐，从这里出发了。

# 参考书目

1. 《中国革命史讲义》胡华主编

2. 《中国现代革命史讲义》何幹之编

3. 海陆丰农民起义前后的歌謠

见1956年8月号《民间文学》

4. "五四"时期天津爱国运动概述

见1959.5月号《历史教学》

5. 中国工人第一次五一大会

见1959.5月号《人民文学》

6. 瞿秋白同志战斗的一生

见《红旗飘飘》第五辑

7. 訪問老革命工人施小妹、朱英如同志的記录

见《中国近代音乐史参考资料》第一辑

8. 关于西北军音乐活动情况的訪問記录

见《中国近代音乐史参考资料》第一辑

9. 《国际歌》《赤潮曲》(文字說明)

见1923年6月《新青年》第一期

10. 《革命歌謠选》 1958年6月 上海文化出版社

11. 《上海民歌选》 1958.8月 上海文化出版社

12. 《歌谣小集》 1923.6月(三版)上海世界书局

13. 《革命歌集》 1926.12月 中国青年社出版

14. 《[illegible] 歌曲集》 1933年6月 上海儿童书局

15. 拉木雷 见《红旗飘飘》第五辑

16. 海陆丰农民运动领袖彭湃 仝上

17. 《八一的枪声》

18. 《珠江风暴》